1-2369
02

ИСКУССТВО КИНО

2007

первый развлекательный

Кино на СТС

радио Спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑ИЗОБРАЖАЯ РЕАЛЬНОСТЬ? ОБЕЗВОЖЕННОЕ КИНО РАБОТАЕТ В УНИСОН С ТЕЛЕВИЗОРОМ: ЖИЗНЬ ОСТАЕТСЯ НЕОБЪЯСНЕННОЙ *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ*
❑«ВЕТЕР, ЧТО КОЛЫШЕТ ЯЧМЕНЬ»: ТРАГЕДИЯ РЕВОЛЮЦИИ ЭКОНОМНАЯ РЕЖИССУРА ЛОУЧА СОЗДАЕТ ОЧИЩЕННОЕ СОБЫТИЙНОЕ ПОЛЕ, ЗАМИНИРОВАННОЕ КРОВОТОЧАЩИМИ КОНФЛИКТАМИ *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ*
❑«АПОКАЛИПСИС»: АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ФИЛЬМ ГИБСОНА — О ТАИНСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ ПРЕВРАЩЕНИЯ ИНСТИНКТОВ В ЗРЕЛЫЕ ЧУВСТВА *АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ*
❑НЕПОСТОРОННИЙ ГЛАВНЫМ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕМ ОЛЕГА ДАЛЯ БЫЛО ИГРАТЬ ГЕРОЕВ СВОЕГО ВРЕМЕНИ, КОТОРЫМ ОТПУЩЕНО МАЛО РАДОСТИ И МНОГО НЕВИДИМЫХ СЛЕЗ *ЮЛИЯ БЕЛОЗУБКИНА*
❑РЕФЛЕКСИЯ, НО СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ПЕРСОНАЖИ ХАБЕНСКОГО ЧАСТО ЛЮДИ БЕЗ ВНУТРЕННЕЙ СТРУКТУРЫ. ОДНА ИЗ ЗАБАВНЫХ ИХ ЧЕРТ — ЛЕГКАЯ НЕВМЕНЯЕМОСТЬ *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА*
❑УДАЛЕННЫЙ ДОСТУП НАШ СЕГОДНЯШНИЙ КИНЕМАТОГРАФ БОИТСЯ ПРОШЛОГО, СТРАШИТСЯ БУДУЩЕГО И АБСОЛЮТНО НЕ ДОВЕРЯЕТ НАСТОЯЩЕМУ *НАУМ КЛЕЙМАН*
❑ОДИНОЧНОЕ ПЛАВАНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО СЕГОДНЯ СУЩЕСТВУЕТ КАК КИНО ОДИНОЧЕК, НЕ СЛЫШАЩИХ ОДИН ДРУГОГО И ДРУГ ДРУГУ НЕ ОППОНИРУЮЩИХ *ЕЛЕНА СТИШОВА*
❑ЛЕТОПИСЬ ТЕНЕЙ ЖИЗНЬ ОТНИМАЕТ КАКОЕ-ТО ВРЕМЯ... *АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ. «КНИГИ ХУН-ТОНГА»*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Свободное плавание?
Российское кино—2006. «Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

27
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Хроника рока
«Ветер, что колышет ячмень», режиссер Кен Лоуч

31
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Изображая бога: игра в индейцев
«Апокалипсис», режиссер Мел Гибсон

37
ВИКА СМИРНОВА
Любители
«Сады осенью», режиссер Отар Иоселиани

40
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Духless
«Волкодав из рода Серых Псов», режиссер Николай Лебедев

45
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Ловец призраков
«Мертвые дочери», режиссер Павел Руминов

КОММЕНТАРИИ

49
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Код Гайдара: автопортрет в багровых тонах

ИМЕНА

57
Ю.БЕЛОЗУБКИНА
Две стороны одного Даля
Выдающийся артист как лишний герой своего времени

64
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Неврастеник смутного времени
Портрет Константина Хабенского

Р А З Б О Р Ы

71
НАУМ КЛЕЙМАН — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Что наследуем
Превратности и закономерности моды в кино
Беседу ведет и комментирует Анна Слапиня

89
ЕЛЕНА СТИШОВА
Кино одиночек
Реальность в российских фильмах последнего года

П У Б Л И К А Ц И И

99
НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА
Семейные легенды
Профессор ВГИКа об учениках

100
ИППОЛИТА КУПРЕЯНОВА
Семья

110
ТАТЬЯНА ЗИМИНА
Фьюжн
Вгиковское домашнее задание: история семьи

Ч Т Е Н И Е

121
ОЛЕГ ПОГОДИН
Дом
Сценарий

153
ЛА Ё
Книги Хун-Тонга
Перевод с хун: АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ
Восточные стилизации

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Свободное плавание?

РОССИЙСКОЕ КИНО—2006

Даниил Дондурей. Итоги сезона — это мегатема, которую трудно охватить, даже структурировать в одном разговоре. Поэтому, я думаю, мы не будем касаться таких ее аспектов, как бурное развитие нашей индустрии в последнее время — ее коммерческой стороны, умения работать с публикой, угадывать ожидания зрителей, делать блокбастеры и т.д. У Алексея Медведева, кстати, об этом была недавно хорошая статья. Мы нечасто говорим о каких-то общих содержательных процессах года, может быть, последних двух лет. Про что наше кино. Что с ним произошло.

В 2006 году было создано довольно много интересных и разных типов фильмов — от небольшого «Свободного плавания» Хлебникова до такого кумира всех российских сословий (каждый день приносит только свидетельства его идеологического — в первую очередь — успеха), как «Остров» Лунгина. От лидера в одних группах — «Живого» Велединского , до — в других когортах — «Изображая жертву» Серебренникова. Ретро, притчи, коммерческие клоны, малобюджетные, большие картины... Все это, на мой взгляд, была работа — она может стать одной из тем нашего разговора — по моделированию реальности в российском кино. Интересно разобраться в том, как наши авторы чувствуют эту реальность, как ее понимают, что сами переживают и что транслируют в своих версиях зрителям. Мы не будем здесь, конечно, заниматься социологическими выкладками, говорить, что есть разные типы аудитории: тинейджеры — потенциальные зрители «Волкодава из рода Серых Псов», мажорные первокурсники — поклонники «Жары», интеллектуалы, выбирающие «Изображая жертву». Все это стоит оставить за скобками, будто в кинотеатрах сегодня есть публика для любых фильмов и это всегда «нормальные» люди.

Итак, что происходит с освоением жизни в российском кино? Ее, сегодня, на мой взгляд, практически никто из авторов не ухватывает или боится, или от нее куда-то бежит. Каждый каким-то своим образом ее адаптирует, вот только важно понять — как?

Зара Абдуллаева. Надо уточнить, о чем пойдет речь. Если под реальностью понимать повседневность, которая «не улавливается», то она отдана сериальным мифологиям. Если говорить о фикциях восприятия реальности, то интересно именно в них разобраться. У Леонида Невлера давно была знаменитая статья «Культура хамства», которая описывала скрытые, невидимые основания нашей реальности. Вот и нам стоит подтянуться, чтобы разглядеть ее в экранных версиях. Если же ты не удовлетворен авторскими «адаптациями» этой реальности, то есть уровнем режиссуры, масштабом личности авторов, то это, увы, так.

Д.Дондурей. Колоссальный успех «Острова» — это, кроме всего прочего, и некоторая реакция на неспособность российских художников предоста-

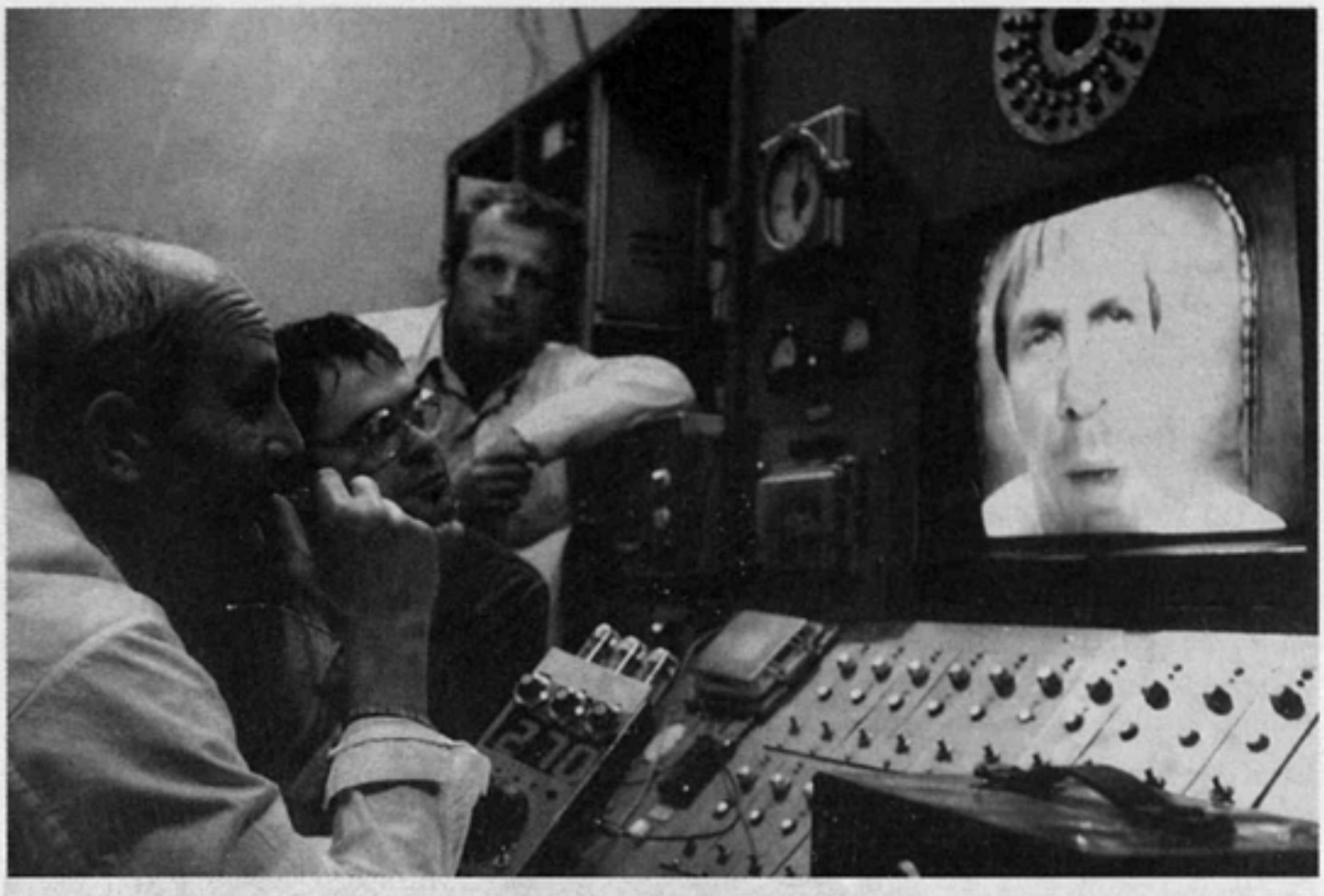
вить нашим зрителям, в том числе и молодым, крайне необходимые им модели объяснения происходящего. В этом смысле обезвоженное кино работает в унисон с телевизором, который ежедневно поставляет миллионам развлекательные обманки, сделанные из папье-маше. Кинематограф, у которого вроде бы другие задачи и возможности, даже не фиксирует то, что происходит на улице. Именно это сегодня является основной драмой, если угодно, основной угрозой нашей культуре: жизнь остается необъясненной. Самое важное из того, что происходит с людьми, не находит своего отражения. Они себя редко узнают на экране. Я, конечно, имею в виду не развлекательные коммерческие ленты, зрители которых и не должны себя узнавать, там совсем другие задачи. Все мои вопросы — к картинам, которые получают премии, к тому, что оказывается на фестивалях. Речь идет о нескольких фильмах, о которых говорят весь год: «Остров», «Живой», «Свободное плавание», «Эйфория», «Изображая жертву», «977», «Многоточие», «Перегон», «Мне не больно», «Связь», «Человек безвозвратный». Об остальных семидесяти общественное сознание и не вспоминает. Так вот именно в этой десятке нет серьезных объяснительных моделей и схем. Или есть?

З.Абдуллаева. При чем тут «объяснительные схемы»? Важно, как реальность проявляется на пленке. Москвич, который перешагнул нежный возраст, нынешнюю Москву, в отличие от европейцев в европейских городах, не узнает. И нового Дзиги Вертова не наблюдается, я даже не знаю, возможен ли он сегодня. Если же мы только печалимся, что Хлебников не Каурисмяки, а Вырыпаеву далековато до архаистов и новаторов, хотя их фильмы — если это аргумент — берут на большие фестивали, то надо обсудить не столько отношения теперешних режиссеров с так называемой реальностью, сколько особенности восприятия их фильмов и те зрительские ожидания, на которые они худо-бедно отвечают.

Д.Дондурей. Может быть, что-то произошло с самой культурой, а следовательно, и с людьми — какие-то макросдвиги или множество микропроцессов, связанных с тем, о чем «Остров», кстати, и говорит. Люди здесь живут одной жизнью, а думают, что живут другой. И никаких зеркал или каких-то схем ее фиксации не находят. Поэтому уходят в различные путешествия: за развлечениями, за обманками, опрокидываются в ностальгию, во что-нибудь еще. Тема мистификации реальности, я думаю, самый интересный сюжет для нашего разговора.

З.Абдуллаева. Было бы интересно узнать, что в этом сезоне каждого из нас удивило, чего мы не ждали, но получили. Я, например, не думала, что «Остров» вызовет такой отклик, несмотря на громадное число поклонников Мамонова. Несмотря на то, что я вроде понимаю причины успеха. Понимаю, но все равно не ожидала. Есть фильмы, которые — вне зависимости от наших представлений о художественной реальности — нашу реальность еще как отражают! «Остров» ведь масскульт, сыгравший только роль, судя по реакции самых разных зрителей, не масскульта, поскольку масскульт они ожидают в других сюжетах, идеологиях и пространствах. Разделение, которое ты вводишь, не получается. Ключ к перечисленным фильмам должен быть разный.

Теперь о реальности, на которой ты все-таки настаиваешь, а я бы это слово перестала временно употреблять. Но раз такое предложение к разговору сделано... «Изображая жертву», несмотря на недостачи, прорехи этой картины, безусловно дает образ реальности. Этот образ заложен, конечно, прежде всего в драматургии Пресняковых. Про них не скажешь, что они не видят, не чувствуют, не слышат текущее время. Эти «мышеловки», имитирущие в следственном театрализованном эксперименте преступления, засекают как раз реальность как череду подмен. И таким образом проблематизируют именно неотстраненную реальность. Это семантический сдвиг. А вот к режиссуре Серебренникова при такой — уже как бы срежиссированной — драматургии возникают вопросы. «Свободное плавание» как будто запечатлевает долгожданную, тем более провинциальную реальность. Я к этой картине отношусь гораздо лучше, чем к «Эйфории». Но надо признать, что «Свободное плава-



«977 / Девять Семь Семь», режиссер Николай Хомерики

ние» — тоже стилистический экзерсис. Просто стилистика «Свободного плавания» мне кажется более правильной, поскольку отвечает моим привязанностям к независимому кино. К его приметам, фактуре, но, к сожалению, не более того. Про героя ничего не понятно, неизвестно, что его волнует, что он переживает... Некоторые художники могут, конечно, начинать с подражания, но ждешь-то еще чего-то, кроме долгих планов красивой кирпичной стены и греющих глаз окраинных пейзажей. Реальность тут возникает все-таки как дизайн.

Алексей Медведев. Я хотел внести нотку позитива, потому что всегда меня в «круглых столах», подводящих итоги года, смущало, что все это похоже на пир во время чумы. Вот мы здесь сидим и рассказываем про то, как русское кино гибнет или «в жопе», если воспользоваться цитатой из фильма «Изображая жертву». Я помню, Зара, как мы с тобой подводили на радио итоги предыдущего года и вот там действительно ситуация была печальной. Это был год засилья ретро, причем ретро, которое не имело ничего общего ни с современностью, ни с реальностью того времени, о котором оно бралось говорить. Это был год «Водителя для Веры», это был год «Гарпастума» и, кстати, при том, что в принципе у меня не очень плохое отношение к фильму «Гарпастум», примечательные слова я прочел в интервью режиссера о том, что он не готов еще снимать о современной реальности, а пока поснимает о прошлом, а потом возьмется за современность. Он, разумеется, подставляется под вопрос: «Скажи, пожалуйста, если ты не готов снимать о современной реальности, то кто же тебе дал повод думать, что ты готов снимать о реальности прошлого? Почему по отношению к ней должно быть меньше ответственности, меньше чувства и меньше знания?» Так вот, говоря о 2006 годе, даже если мы берем за тему мистификацию реальности, ее неуловление, неописание, нельзя не отметить, что здесь мы, во всяком случае, сталкиваемся с несколькими моделями, довольно последовательными. Они все разные, и это интересно обсудить.

Д.Дондурей. А какие вы видите модели?

А.Медведев. Начнем с жанров. В случае «Свободного плавания» это очевидная апелляция к любимым европейским режиссерам. Кого угодно можно называть из прошлого, из «новой волны», из современности. Аки Каурисмяки, молодое немецкое кино и т.д. Это попытка использовать тот же подход к нашей современной реальности, к тому, что называется «фильм о простых людях», — с юмором, с изяществом, с некоей такой иронической заторможенностью.

«Многоточие», режиссер Андрей Эшпай

Д.Дондурей. Недорогой при этом.

А.Медведев. Да. Будь у нас развит механизм копродукции, я думаю, в титрах «Свободного плавания» стояло бы двадцать разных фондов, канал TF-1, Arte, Canal+, Channel 4... Это одна из моделей. То, что связано с приходом театральных режиссеров — таких, как Кирилл Серебренников, Иван Вырыпаев, — это другая модель, опирающаяся на традицию новой европейской драматургии, нового европейского театра с ее жесткими, продирающими до костей историями. Насколько это удается, это другой вопрос.

Д.Дондурей. Это, скорее, английская традиция.

А.Медведев. Теперь следующая модель. У нас появилось два христианских фильма. Не знаю пока в кавычки ставить это слово или нет, но «Живой» мне кажется в большей степени христианским, чем «Остров». Обращение к российской православной традиции — это тоже одна из тенденций. И нельзя не сказать, что «Живой» все-таки первый, на мой взгляд, более или менее внятный фильм о самом больном событии, которое происходило у нас на протяжении последних десяти с лишним лет в республике под названием Чечня.

З.Абдуллаева. Список возможных финансистов «Свободного плавания» не компенсирует усредненности этого фильма. Ты можешь себе представить, что ранний Джармуш, Каурисмяки или зрелый Дюмон эпохи «Фландрии» не придумали бы финала, пусть и «открытого»? А мы имеем — в отличие от лучшей продукции европейских фондов — стилизацию заветов лучших авторов без режиссерской свободы и своеобразия. Вторая ремарка касается «Живого». В фильме полно недостатков, но он серьезный. То, что он сделан недостаточно хорошо — множество финалов, провальная важная сцена, когда герой с призраками приходят к их дружку, совершенно лишняя фотка героя на памятнике и т.д., — свидетельство не столько режиссерского неумения, сколько бессилия перед больными вопросами, к которым Велединский подбирается то с одной, то с другой стороны, перебирает варианты... Засвидетельствовать бессилие перед чеченской темой, может быть, важнее, чем вычистить повествование и картинку. Балабановская «Война» — несомненно, более профессиональная картина, идеологически чистая. Но фильм Велединского, его вдруг спонтанная точность, вдруг промах мне интереснее балабановской сноровки, от которой в «Войне» мне не больно.

Нина Зархи. Я не разделяю мнения, что шероховатость этого фильма делает его живым: дескать, если бы он сделан был лучше, то может, не был бы та-

ким значительным. Бывают шероховатости преднамеренные: эстетически, семантически, содержательно оправданные. А когда что-то не получилось, то оно и не получилось. Если режиссер хотел, чтобы было импровизационно, спонтанно, до надрывности откровенно, как бы «я, автор, сам не до конца разобрался», — это совсем по-другому делается и тоже качественно. Когда «что» и «как» в согласии пребывают. Иногда прорывается недоделанное, недодуманное, тут повтор, там, но — мучающее до слез... Такой искренний «захлеб» есть в некоторых эпизодах «Живого», он был у Вырыпаева в «Кислороде», у Серебренникова в «Терроризме». Пустая гладкопись — это все-таки совсем не то же, что качество. Я уверена в том, что «как» — это и есть «что», особенно в кино, где, в отличие от литературы, автор не имеет шанса в открытую, на камеру, объясниться со зрителем (как, например, Достоевский): «Вот тут вы, наверное, недопоняли, я плохо сказал, но вот что я имел в виду». И зайти с другого боку. И еще раз вернуться. Кстати, и такие фильмы, как «Остров», это великолепно доказывают. Почему я не верю авторам? Потому что то, как это сделано, не дает возможности им поверить. Я вижу, например, что когда недостает драматургии, когда история останавливается и характер совсем нечем проявить, режиссер дает молитву. Как другие дают плачущего ребенка на долгом крупном плане. Я согласна с Алексеем: «Изображая жертву» — как и много другое в «новой драме» — построен на западной театральной традиции, где главное — отважный беспосреднический выход автора на авансцену, который очень многие современные драматурги выдают за маску. То есть это вроде такая маска, а на самом деле, абсолютная искренность. В маске, понятно, легче быть искренним. Финальный монолог у Пресняковых и у Серебренникова — открыто театральный выход к публике.

З.Абдуллаева. Да это же просто пьеса.

Н.Зархи. Конечно, и очень актуальная. Реальности в ней — тьма тьмущая. Ошибка Серебренникова, мне кажется, в том, что он создает еще одну стену, еще одну условность, которая не нужна при той условности, которая уже задана подчеркнуто игровой драматургией. В этой откровенности приема, как и в самом сюжете, уже есть условность, а он задает еще одну — вдруг начинает играть в жанр совершенно иной, с мамой и отчимом и т.д. Поэтому тоже теряет. Наши режиссеры, в отличие от, скажем, независимых европейских, хотят понравиться одновременно и продюсеру, и продвинутой публике, и широкому зрителю, и своей тусовке, и западным фестивалям. Хоть в последнюю минуту, хоть на стадии постпродакшна, хоть в переозвучке, хоть в монтаже, хоть актерoм каким-то одним, хоть чем-то — в них нет покоя, нет такой уверенности человека, который берет материал, осваивает бюджет, знает, что за эти деньги он должен снять. Да, он хочет, чтобы его кто-то посмотрел, конечно. И в Лондоне — Париже, пусть в одном кинотеатре, его обязательно посмотрят, и еще в Роттердаме наверняка. И он не волнуется... Не думает в эту минуту ни про Эрнста, ни про то, что будет параллельно с его фильмом в этот момент в том же кинотеатре идти «Ночной Дозор», что тот же критик, который вчера писал про «Дозор», будет писать и про него в той же газете, в том же журнале. В Европе все институализировано. И в этом смысле у каждого есть своя ниша.

Д.Дондурей. Там все структурировано.

А.Медведев. И это хорошо.

Н.Зархи. Конечно. А наши режиссеры... они неспокойные какие-то. И они не всегда сами виноваты.

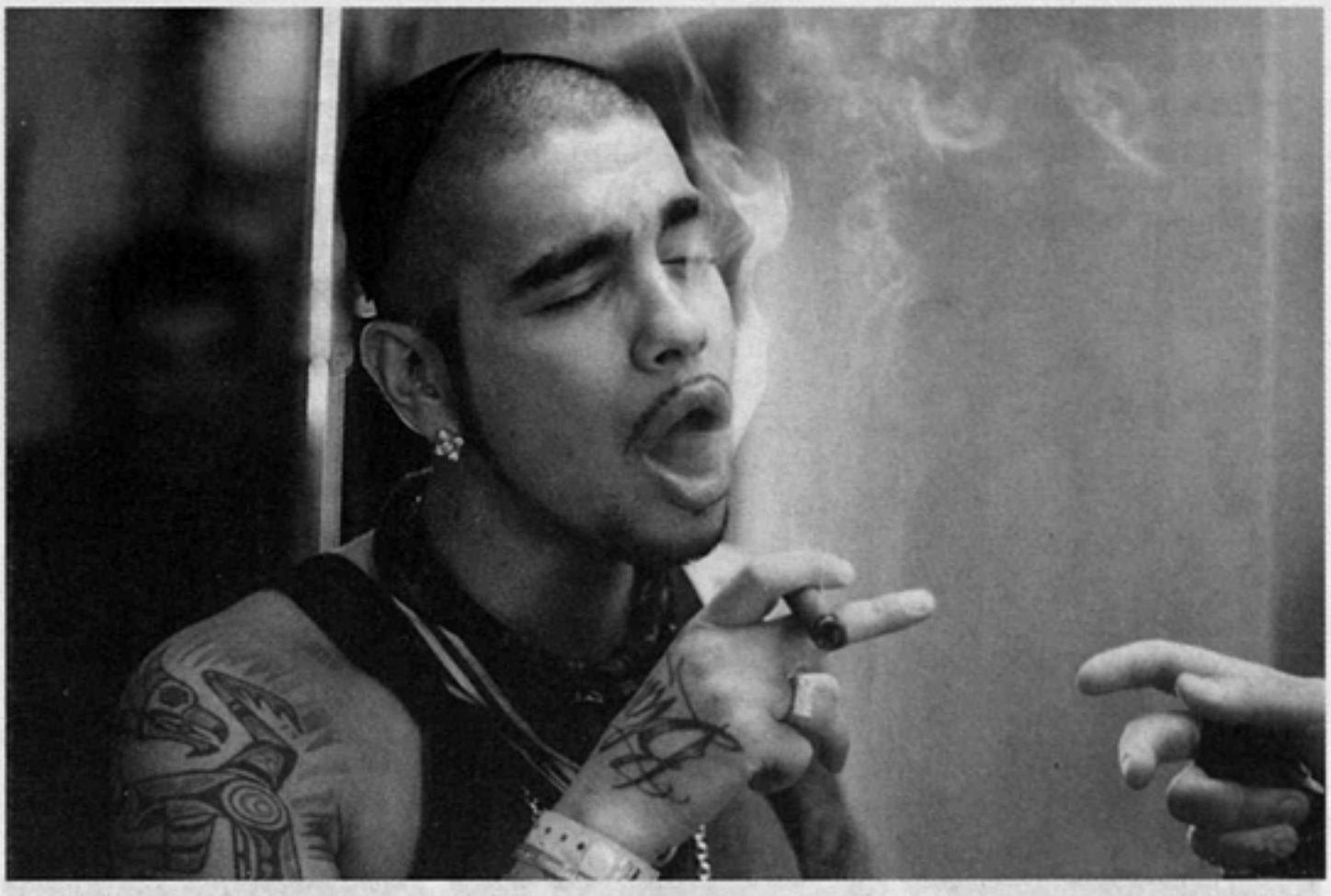
З.Абдуллаева. Это как раз очень отражает именно местную, а не желанную или придуманную реальность. В этом смысле они абсолютно ей адекватны, они ее агенты и протагонисты. И кино тоже в этом смысле никакой мистификации реальности специально не предлагает. Это может нам нравиться или не нравиться, но эти люди выращены в этой среде, в такой реальности, где изображение жертв, чувств или действий, игровые подмены заменили выражение чувств, совершение поступков и так далее. Почему же мы должны мерить восприятие нашей реальности давно структурированным западным общест-

вом? Однако именно поэтому многие из нас пишут о зарубежном, а не о русском кино.

Н.Зархи. Я тебе скажу, какая здесь есть подстава: западные независимые никогда в жизни не будут открещиваться от того, что они социальные художники. Никто никогда. Кроме, может, позднего Джоста, который стал бросать цветные пятна на экран, в отличие от раннего, жестко социального. Наши же — напротив. Пример с Вырыпаевым, который сказал в интервью: «Социальное меня не интересует». Хотя, казалось бы, он начинал иначе. А ведь, казалось бы, всех как раз социальное должно интересовать. В каком-то смысле Даниил прав: они не ухватывают реальность, потому что вообще реальность — социальная — их не интересует. Среднейшую английскую картину «Уроки вождения», ну совсем обычную, смотришь все равно с интересом, включаясь в повседневную жизнь обычных провинциальных англичан, причем всех поколений. Да, похожее кино мы много раз уже видели, но подкупает достоверность. И авторская скромность. Амбиции соразмерны умению. Пристальное наблюдение за героями, абсолютное понимание их реальных проблем. Воспитание мальчиков — в школе и дома. В не совсем благополучной или в благополучной, по их понятиям, семье. Ты видела в нашем кино, чтобы сегодня кто-то показал, как взрослеют мальчики из разных социальных слоев, оказавшиеся в одной школе, что переживают они, их родители?.. Это я беру проблемы самого верхнего уровня. Хотя всю жизнь Госкино и ЦК партии сетовали — и кажется, что мы в этом смысле их абсолютные адепты, и продолжатели, и демагоги такие же, — но ведь и впрямь нас волнует: почему нет кино о проблемах современности, где герои? Да, в глубину забираться всегда сложно и трудно, сегодня, когда, действительно, все так страшно болезненно и, в общем-то, на поверхности, какие-то внешние проявления гораздо легче ухватить, чем в той же Англии, где уже все так выстрижено и структурировано. «Изображая жертву» — это пьеса абсолютно повернутая в наше время, развернутая на него, из него взяты герои, из него взята реакция на новых героев. Но речь ведь идет еще о том, как это сделано...

Д.Дондурей. У меня тоже ощущение, что многие вопросы ставятся через мастерство, профессию, через какое-то стилевое чувство времени. Но сама реальность не узнается. Совсем. Смотришь старый фильм — довоенный российский, любой современный английский, южнокорейский — и видишь, да, вот так они живут. И смотришь практически все, что снято за последний год у нас. Да, есть милые концепты, что-то неплохо придумано, где-то милое ретро, где-то молодежные приколы или дорогущие боевики. Но настоящих социальных драм нет. И это в ситуации, когда по последним опросам почти вся страна говорит: «Лучше правителя, чем Брежнев, не было». Мы живем в пространстве нравственных тупиков, мировоззренческих заморочек — ничего не ухватывается, кроме «богатые — сплошь подонки, нужно постоять за товарищей, страдать и каяться». Даже на психофизическом уровне ничего не узнаешь о нынешнем времени — как люди общаются друг с другом, как они едят, как теперь соблазняют девушек, о чем мечтают. Сплошь разного рода симулякры.

З.Абдуллаева. Но я всегда считала, что здешняя реальность прорастает как раз в условном кино. В «Живом» очень много условностей, удачных и неудачных. Его грубость связана не с задуманной шершавостью, а с режиссерской недостаточностью. Тем не менее каша этой реальности Велединским угадана, и кричащая неразбериха между «своими» и «чужими» зафиксирована тоже. Поэтому режиссерская небеглость для меня в этом фильме не роковая. А с картиной «Изображая жертву» все очень просто. Поскольку в драматургии заложено обнажение приема, Кириллу Серебренникову надо было, несмотря на занятость, продумать режиссерский ход, чего он не сделал. Вышло и не кино, и не театр. Но и такой результат мог бы стать более или менее радикальным. Однако не стал. Киноприемы продемонстрировали режиссерское простодушие. Они должны были быть либо еще более наивными, либо совсем не наивными.



«Жара», режиссер Резо Гигинеишвили

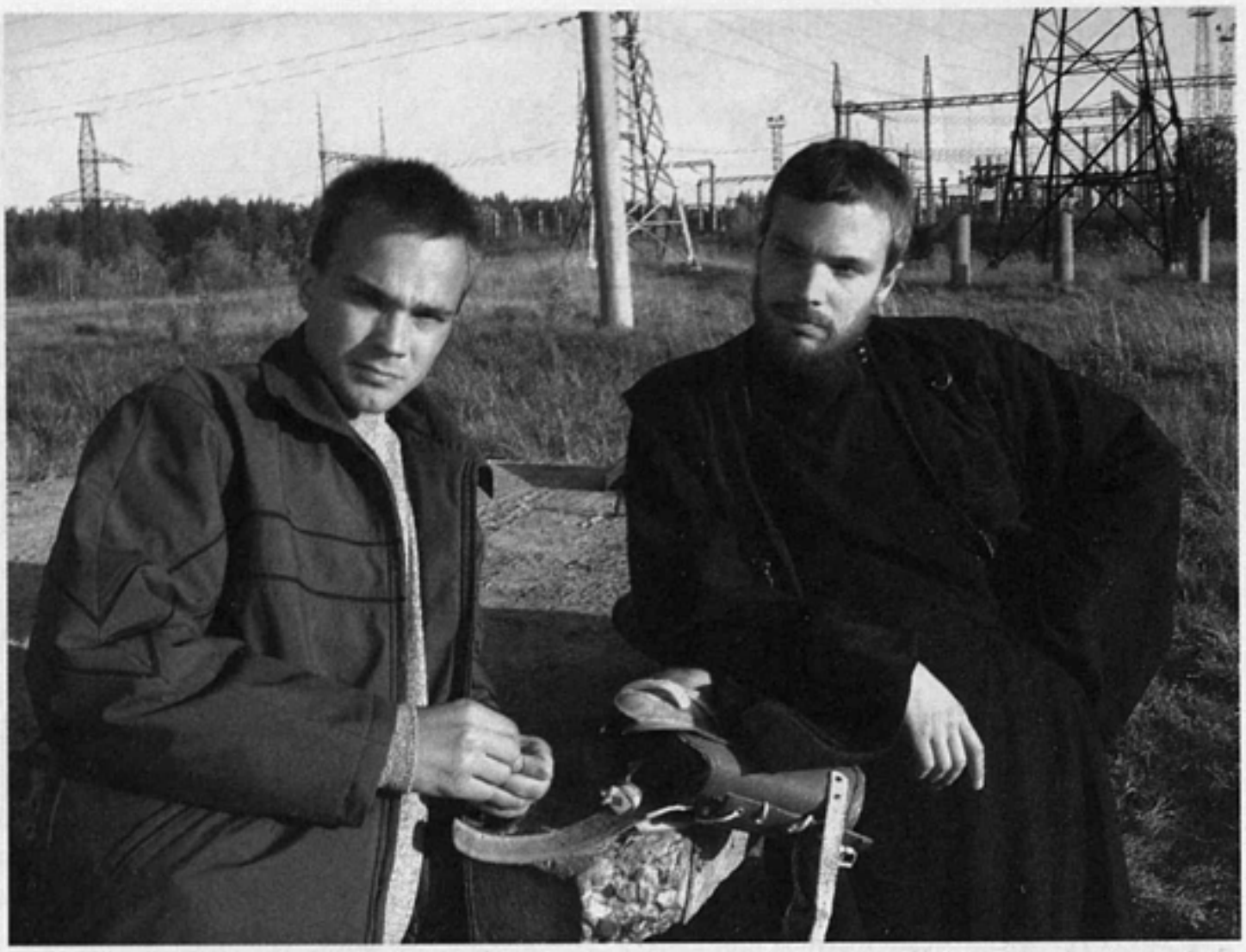
А.Медведев. Ну уж, во всяком случае, не надо было мультяшку включать. То есть эту проблему режиссер не решил.

З.Абдуллаева. Да. В его режиссерской тавтологии рассеялось содержание — эффектная, зрелищная пустота, материализованная в новом герое, в стертой актерской фактуре Чурсина, который мне поэтому понравился. Как и Анна Михалкова, очень мягко транслирующая пограничную зону между обыденкой, телефонными разговорами, интригу которых она подробно держит, и съемкой комических изображений. Вот если бы Серебренников так снял картину или хотя бы так, как сцену в туалете... Все рот раскрыли, посмотрев это кино, но раскрыли потому, что зрители и кинокритики услышали впервые эту пьесу.

Д.Дондурей. Они не видели спектакль.

З.Абдуллаева. Не важно, но равнение исключительно на иллюстрацию аттракционов, заложенных в пьесе, нивелировало возможную режиссерскую удачу.

Евгений Гусятинский. Мне кажется, что условные модели или жанры кинематографа и, соответственно, описания реальности, которые упомянул Алексей, у нас не очень работают. Не только потому, что мы не вписаны — в коллективном, мифологическом плане — в западный контекст. Еше и потому, что у нас нет своего, внутреннего контекста. Из-за этого наши «авторские» картины выглядят квазиавторскими по отношению к западным образцам, с которыми мы их сравниваем и к которым мы, критики, их подтягиваем. Это, например, случай «Свободного плавания», повсеместно поставленного в один ряд с ранним Джармушем, Иоселиани и Каурисмяки. По-моему, такие сопоставления Хлебникову, режиссеру самососредоточенному, на руку не идут. У вышеперечисленных режиссеров помимо уникальной интонации есть еще и запас на историю, есть мифологическое — в широком смысле — мышление, прозревающее в этой как бы антимифологической, непроваренной, смешанной реальности базисные — прозрачные — структуры. А фильму Хлебникова недостает как раз истории, мифологического пласта, который проявляет «конкретную», социальную, повседневную реальность, с которой работает режиссер. Ведь без мифологии реальность сама себя не проявляет. И потому неизбежно приобретает черты дизайна, о чем сказала Зара. Но есть все надежды, что в следующих картинах Хлебников этот пласт нащупает. Пока же — в «Свободном плавании» — наблюдаются первые шаги по освоению пространства, территории, места и т.д. Все это Хлебников успешно освоил, дело осталось за действиями, которые требуют смелости, умения рисковать, ошибаться, быть неправильным и т.д., — в общем, не только режиссерских ресурсов.



«Живой», режиссер Александр Велединский

З.Абдуллаева. И человеческих.

Д.Дондурей. Подождите, художественных, профессиональных — всех через запятую.

З.Абдуллаева. Не верю отдельно в «содержательные» и «художественные» задачи для режиссера.

Е.Гусятинский. Я не знаю. И этого мышления, кстати, нет у Серебренникова тоже. Зара сказала про условность, но условность как прием, как режиссура тоже апеллирует к мифологии. Что происходит у Серебренникова? В пьесе Пресняковых реальность как раз проступает через условность, через череду изображений-обманок — жертв, убийц, чувств, отношений и т.д. Грубо говоря, это нереалистическая драматургия. Но Серебренников с этой условностью никак не работает. Как и в театре, в своем кино он делает театр, который в «Изображая жертву» становится даже не фильмом-спектаклем, а литературой, которая действует на тех, кто творчество Пресняковых не знает, а за театральными работами Серебренникова следить не успевает. В этом фильме вообще нет изображения — потому нет и «изображения жертв», чувств, отношений и т.д. Драматургическая игра повисает в воздухе. А реальность слипается с театральным картоном, не осмысляется как условность и «гипертеатр», она пропадает в череде театральных аттракционов, которые Серебренникову удаются гораздо лучше, чем паузы, молчание, тишина. Вообще же, что касается нашего нового авторского кино, то оно соотносится с европейским, западным авторским приблизительно так же, как наши блокбастеры — с блокбастерами голливудскими. Никаких прорывов, ничего принципиально нового не наблюдается.

Д.Дондурей. А почему мифологического мышления нет? Они его не приобрели, или потеряли, или просто слабые?

А.Медведев. Про блокбастеры я попозже скажу, а сейчас хотел бы вернуться к картине «Свободное плавание», к которой у меня лучше отношение, чем у всех присутствующих, хотя тоже неоднозначное. Это как раз тот случай, когда — готов согласиться с Зарой — я действительно порадовался, что фильм неровный. Потому что боялся, что это будет совсем аккуратная стилизация под любимых западных режиссеров, что это будет фильм...

Д.Дондурей. Молодого человека...

А.Медведев. Да, молодого, культурного человека, получившего хорошее об-

разование, начитанного и насмотренного. Там местами пунктиром проявились какие-то вещи, пробивающие эту самую культурную глянцевую скорлупу. Они проявились и в отношениях главного героя с девушкой, и в отеческих отношениях прораба к главному герою. Но у меня возникли вопросы... Возьму навскидку любые из своих любимых фильмов последних лет, принадлежащих вроде к тому направлению, к которому, как мне кажется, хочет примкнуть Хлебников. Кен Лоуч «Мои сладкие 16 лет», речь идет об очень простой драме человека, который хочет отвадить свою мать от любовников и создать семью. Господи, как это серьезно! Это проблема, с которой действительно реально сталкивается человек, который готов ради ее решения на любые жертвы. Берем куда более мягкий с виду фильм Каурисмяки «Человек без прошлого». О чем идет речь? О человеке, который остался в этом мире абсолютно один, и ему надо с нуля в очень немолодом возрасте построить свою вселенную и наладить человеческие связи. Что может быть серьезнее, что может быть важнее? Пусть это подано легко, с фирменным юмором...

Д.Дондурей. То есть это жизненные задачи.

А.Медведев. А какие проблемы встают у героя «Свободного плавания» — найти работу, которая ему по душе, устроиться в ПТУ, уплыть в финале на корабле? Почему такие очевидные вещи, как постановка жизненных задач, не находит себе места в творчестве умных и, как мне кажется, талантливых людей? Почему?

Я закончу про «Свободное плавание». О том, что мне понравилось, я уже сказал, а вот что меня смутило, так это та готовность, с которой на встроенные гэги и шуточки реагировала столичная премьерная аудитория. Они чувствовали, прочитывали это прямо с листа, даже не задумавшись, в отличие от лучших гэгов того же Каурисмяки, которые все-таки требуют некоей волшебной паузы для осознания.

З.Абдуллаева. Над его гэгами и нормальные финские зрители не смеются. А его диалоги считают слишком литературными по сравнению с обыденной речью. Никто на его фильмы там не ломится, хотя он, конечно, «национальное достояние».

А.Медведев. Насколько же ориентированным оказалось «Свободное плавание» — может быть, и невольно, скорее всего, именно невольно — на запросы своего круга. Вот это мне показалось самым печальным. Мы обсуждали проблему отражения реальности, а теперь сделаем следующий шаг и перейдем к другой проблеме: а кому адресует человек свое отражение реальности? Действительно, достойная задача была для молодого режиссера снять на такой сюжет в такой среде с таким антуражем такую картину. Поэтому, собственно говоря, мы о ней и говорим. Но проблема-то следующая: кому адресуется? Столичной аудитории? Кинематографической тусовке? Это не значит, что картину должна посмотреть вся страна. Этот парадокс еще Лотман сформулировал: самые демократичные по форме жанры оказываются самыми недемократичными по содержанию. Но если говорить о фильмах Кена Лоуча, которые тоже не являются коммерческими блокбастерами, они-таки адресованы, наверное, нам, вечности и человечеству. И нет тут никакого деления на простой народ и столичную тусовку, на провинцию и столицу, на Садовое кольцо и все, что за его пределами. Все эти дихотомии, к сожалению, действительно навязывают нашим молодым и не очень молодым режиссерам такой подход, который в итоге приводит к системной ошибке в отражении реальности.

Д.Дондурей. У них нет интереса к реальности, к еще неосмысленным проблемам, к тому, что происходит вокруг — не в кино, а в самой жизни? Нет какого-то необходимого для этого аппарата чувствительности?

З.Абдуллаева. Не то он украл часы, не то у него украли... Вот Николай Васильевич, сообщив, что же подумал или почувствовал Акакий Акакиевич, написал, что, а может быть, он даже этого не подумал, ведь нельзя же в душу человека залезть и узнать все, что он «ни думает». Меня особенно трогает вот это «ни думает».

Д.Дондурей. Это просто гипотеза. Почему российский молодой человек, который сегодня здесь живет почти так же, как и все остальные молодые люди на Западе, важных вещей не видит или не чувствует всего того, что мы так любим в английских фильмах...

А.Медведев. Потому что, Даниил Борисович, если грубо говорить (я сейчас уже не про фильм «Свободное плавание»), — это обычный столичный туризм, когда мы с вами приезжаем в какой-нибудь городок на Волге или в какую-нибудь глухую провинцию, идем в пристанционный магазин и умиляемся.

Д.Дондурей. Я не про это. Можно и в кругу тех, кто ходит в «Крокус-Сити», увидеть общезначимую кровоточащую проблему, отношение к своим родителям, к власти, к деньгам, карьере, к собственным сомнениям... Сложное, противоречивое отношение к своему пониманию жизни. Его ведь тоже нет.

А.Медведев. Вот Дуня Смирнова попыталась разобрать современную ситуацию адюльтера. Насколько это получилось? Я бы эту попытку, скорее всего, с плюсиком оценил.

Н.Зархи. Как сказал Тимофеевский: «Она хотела сделать прифранцуженную картину», такую, как «Осенний марафон». Про то, что любовь — это всегда несчастье.

Д.Дондурей. В кино, кроме всего прочего, нет еще и того, о чем вы уже говорили, — нет мифологического фундамента, необходимого бэкграунда.

З.Абдуллаева. Как было модно в свое время интеллектуалам разбираться в попсе, в чтиве, так считается правильным для прогрессивных режиссеров снимать провинцию и тамошних людей. Против такого замысла совсем нет возражений, но... Я уверена в одном, что обучить профессии можно. Обидно другое. Я повторю Майю Туровскую. Мы с ней как-то обсуждали наше кино 90-х. Она сказала: «Такой Клондайк историй и сюжетов! А они ничего не видят». Я спросила: «Может, они не режиссеры?», а она гениально ответила: «А может, они только режиссеры?» Да, персонального маловато у наших режиссеров. Ну, еще кроме просто-напросто дарования или времени. Все очень заняты.

Н.Зархи. И дарований нет, и того уже давно забытого, из «папиного кино»: «Не могу молчать». Могут молчать, кино — это просто работа, и они работают. Вот и всё.

Д.Дондурей. Ты хочешь сказать, что у них нет каких-то общественных и человековедческих интересов?

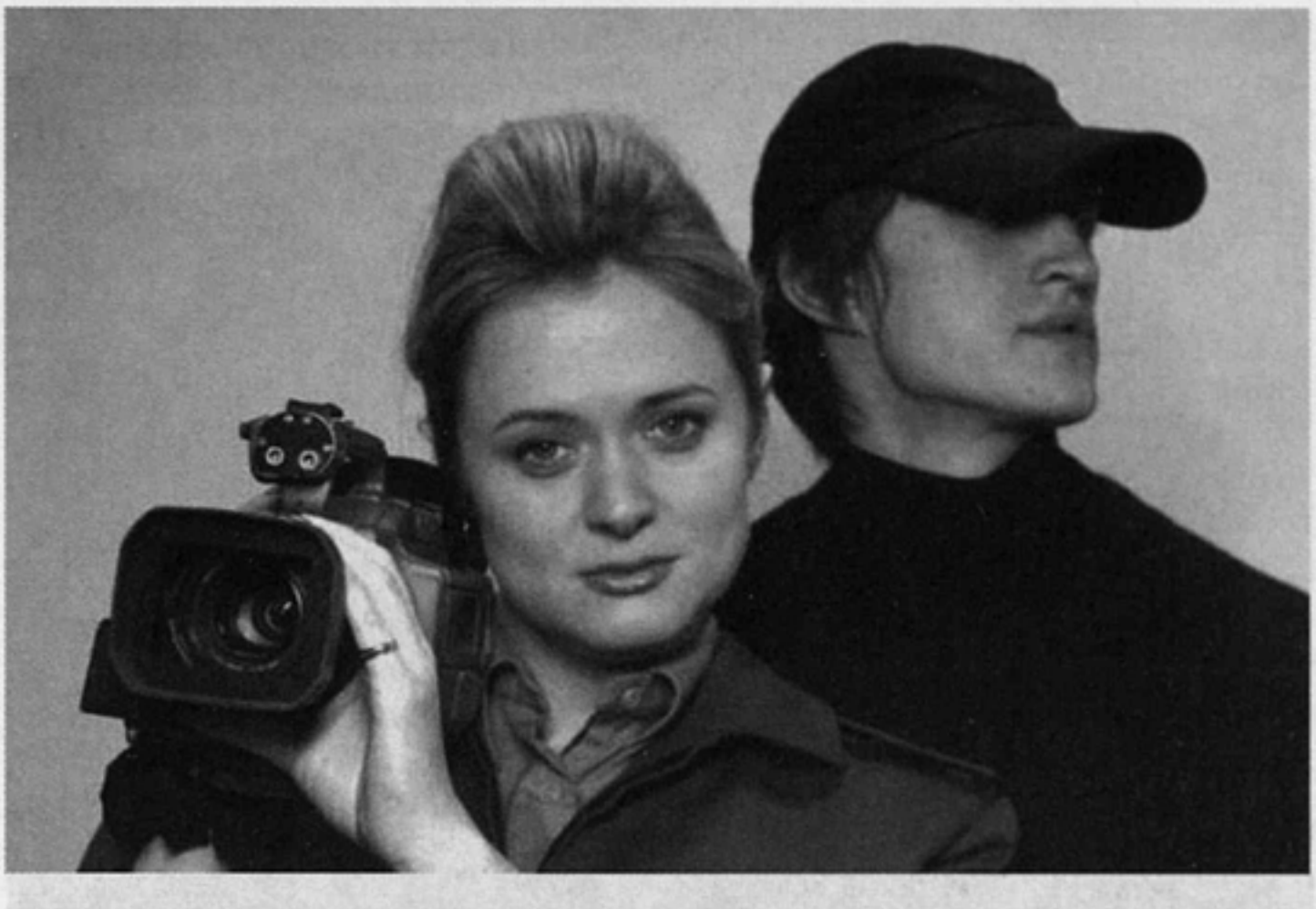
Н.Зархи. Нет их или они не могут их выразить, оформить... А еще я иногда так думаю, желая их оправдать: сегодня до такой степени аксессуарная эпоха, настолько бликующе-гламурная, так давят ее внешние приметы, что режиссеры со своим слабым зрением и аналитическим аппаратом, со своим дефицитом социального интереса и, простите, гражданской страсти просто-напросто не пробиваются сквозь нее на глубину. Для этого ведь диггером надо быть. Может быть, Авдотья Смирнова (я ее совершенно не знаю как человека) остро переживает проблему адюльтера, ложь, фальшь, когда трудно себе самой ответить — с кем ты: и вроде обоих люблю, этого жалко, и того, и ребенок, и привычка...

Д.Дондурей. Ее фильм — про это?

Н.Зархи. Да, но, условно говоря, перчатки все проблемы затмевают. Аксессуары... Это опять разворот к проблеме гламура. Он до такой степени тотален сегодня, что только сильный автор может устоять. Режиссер сам в его пространстве существует, и как он (она) к этому критически ни относился бы, он все равно работает на территории гламура и играет по его правилам. Если страдания — то чуть-чуть, чтоб тушь не смывалась слезами.

З.Абдуллаева. Но героиня Михалковой не может ходит в костюмчиках эпохи «Москвошвея».

Н.Зархи. Правильно. Но ведь «Москошвей» тоже что-то прикрывал и приоткрывал — в характерах. Вот Смирнова отталкивалась от «Осени» и от «Осеннего марафона». Но ты ведь не помнишь, в чем была Неёлова?! А если помнишь, то в связи с тем, что она своей уютной шерстяной кофтой свое состо-



«Изображая жертву», режиссер Кирилл Серебренников

яние выражала, хотя в те годы машинистке трудно было мечтать о собственном стиле. И народ рыдал — над ней, над Гундаревой, над Басилашвили. Который не только мужской тип, но и социальную среду очень точно выражал. Верно ведь?! Мы можем по-разному относиться к Данелия, к этой его картине, к исполнителям главных ролей. Но фильм был настоящим мейнстримом, а это значит, что люди узнавали на экране себя, свою жизнь суетливую, и, в конце концов, время, реальность ту самую, о которой Даниил говорит, хотя «марафон» — сюжет вечный, вне времени и пространства. А в «Связи» он — банальный, банально представлен. Банальность авторски не осмыслена, не хватает истории, пауз, взгляда со стороны. Выручает, на мой взгляд, только актерская природа Анны Михалковой, ее характерность, привлекательная трудность ее неловкой притирки к гламуру.

Д.Дондурей. Ключевое слово — стерто?

Н.Зархи. Стерто, среднеглянцево.

Д.Дондурей. Самое время поговорить о дебютах.

З.Абдуллаева. Был дебют Гроховской, который продемонстрировал, что на такой материал нет социального заказа. Социального в широком смысле — зрителей, критиков, кого угодно. Но я-то считаю, что в нашем кино надо интенции улавливать. Поэтому удивительно, что фильм Гроховской с ужасным названием «Человек безвозвратный» (отобранный, кстати, в Роттердам), в котором есть попытка захватить обыденные фактуры, людей, типажи, связи в очень трудной для дебюта драматургии, никого у нас почти не заинтересовал. Не видав «Магнолии» и даже «Столкновения», режиссер оказалась девушкой с запросами. У меня колоссальные претензии к монтажу, надо было зарубежного товарища на эту роль позвать, чтобы спасти картину. Ведь в ней зрачок повернут к не выдуманным, а к совершенно реальным проблемам обыкновенных людей: семейным, сексуальным, возрастным...

Н.Зархи. Абсолютно согласна. Я тоже выделяю «Человека безвозвратного» среди картин двух-трех последних лет. Не только дебютных. Просто много должно быть таких фильмов в мейнстриме, про «повседневную жизнь трудящихся».

Е.Гусятинсский. Пожалуй, я бы выделил Гроховскую как образец попадания в западный контекст на более или менее равных правах — благодаря общности с ним, а не экстремальным отличиям от него, какими славится наше «фестивальное кино».

З.Абдуллаева. Интерес к обыденному утрачен, а его возрождение усматривается в картине Хлебникова, которая просто лучше других сделана и эстетизи-

«Мне не больно», режиссер Алексей Балабанов

рует так называемую реальность, в нее не врубаясь, не внедряясь. Да, фильм Гроховской смонтирован так, будто материал брошен в мясорубку, но электричество то подают, то отключают. Но то, что картину надо было поддержать, — это точно. Качество не всегда, вообще говоря, является критерием, если речь идет не о блокбастерах и если мы имеем дело именно с нашей реальностью, в том числе кинематографической. Поэтому здесь есть противоречие: желание качества, эстетизации отстраняет другое кино, в котором что-то важное, пропущенное проклюнулось. За этим же надо следить.

Н.Зархи. Качество и эстетизация — совершенно разные вещи.

З.Абдуллаева. Они путаются.

Н.Зархи. Нет, нет. Под качеством, о котором я твержу, я понимаю соответствие того, что ты хочешь сказать, тому, на каком языке ты разговариваешь. Вот и всё. «Аллилуйя, я живой!» — голосил осборновский герой в «Оглянись во гневе», пьесе, с которой началась война англичан против well made drama. Но вы помните, как точно она была сделана!

З.Абдуллаева. У нас все хотят картинок. Возможно, бессознательно.

Н.Зархи. Нет, я не про картинку говорю.

З.Абдуллаева. В этом смысле очень интересна история с «Островом». Реальность, на которую, как мы тут говорим, нет заказа, проявилась здесь с другого бока. И без всякого пресловутого «качества». Наша реальность и наше восприятие реальности — дело сложное, тут ссылками на западное кино и другие времена не обойтись.

Д.Дондурей. Небольшая характеристика тому, о чем сейчас говорит Зара. Мы спросили Жоэля Шапрона, когда завершился Каннский фестиваль: «Отчего же Гроховскую все-таки в конкурс не взяли?»

Е.Гусятинский. Он сказал, что такое кино они и сами снимают, поэтому им подавай другое. Это, конечно, ужасный стереотип, от которого, кстати, сами фестивали впадают в кризис и застой, но, к сожалению, наши молодые режиссеры этому стереотипу не сопротивляются.

Д.Дондурей. Да, таких фильмов в мире много, а нам из России нужна этномузыка.

З.Абдуллаева. Но и в России такие фильмы не особенно нужны.

Д.Дондурей. Он говорит: «Покажите, чем вы будете удивлять нас, покажите то, в чем вы не похожи на португальцев, голландцев или поляков. Где вы замечательные русские медведи».

А.Медведев. А почему тогда не взяли фильм «Живой»?
Д.Дондурей. Сам не понимаю, у меня нет ответа. Думаю, по политическим соображениям: у Велединского нет прямого осуждения чеченской войны.
А.Медведев. Там тема вроде бы заявлена, хотя фильм не про это.
Д.Дондурей. Тема актуальная. Но вот если бы в картине было сказано, что Путин — не прав, а Ельцин — еще хуже...
З.Абдуллаева. А русский полюбил бы чеченку...
Д.Дондурей. Да, чуть-чуть, два-три знака того, что сценарий проходил цензуру «Новой газеты» и «Эха Москвы», — его тут же взяли бы на пятьдесят фестивалей.
Н.Зархи. А я думаю, что там просто очень бросаются в глаза режиссерское косноязычие и мировоззренческий хаос. С претензиями, о чем говорит эпизод с попом-двойником героя, а не только призраки.
Д.Дондурей. Из России нужен неевропейский компонент. Вот русские, у них там все такое... Один раз случайно поаплодировали «Возвращению» Звягинцева, но сразу же после этого... директора Венецианского фестиваля сняли, председателя жюри раскритиковали, а министра итальянской культуры замучили посланиями...
Н.Зархи. Давайте все-таки не будем всех западных фестивальщиков в таком этнопатернализме обвинять. И другое кино у нас берут, случается. Какие лапти с медведями в «Удаленном доступе», «Гарпастуме»? А «Человека безвозвратного», кстати, в Роттердам взяли, там он прозвучит, я уверена.
А.Медведев. Судить о чужих вкусах — неблагодарная задача. Просто с «Живым», с моей точки зрения, действительно был какой-то показательный случай... Может быть, действительно речь шла только об этой чеченской теме.
Д.Дондурей. А «Остров»? Никто не ожидал его тотального успеха. Продюсеры хотели фестивальной судьбы — они ее получили. Но фильм стал настоящим идеологическим откровением, затронул какие-то нервные узлы массовых представлений — разбудил в нашей стране людей всех сословий.
Н.Зархи. Там как раз мифологема алкаемая: русский — это человек, который способен каяться, способен искупить свой грех, способен принести себя в жертву. Русский имеет право — герой ведь и не задумывается, имеет ли он его действительно — наставлять, исцелять, обвинять и миловать. Русский, он особенный, он живет на своем острове. Тоже право имеет, земли у нас много. А сколачивать крепкие стулья, учить детей или бросать бутылки в отдельный контейнер — занятия для скучнейших зарубежных людей с их пресловутым уважением к личности, собственности и т.п. Так жить и про такое снимать кино неинтересно.
Д.Дондурей. Далеко не каждый год есть картина, которая из сферы развлечения и эстетических экзерсисов переходит в сферу общественного сознания и неформальных дискуссий. «Остров» попал в пересечение болезненных комплексов и идеологем, дотронулся буквально до болевых точек в мировоззрении разных слоев — от генерала ФСБ до руководителя телеканала, от молодых левых интеллектуалок до гардеробщиц преклонного возраста. Люди всех социальных и культурных страт принимают этот фильм за некое важнейшее послание. Послание о чем? О чувстве греховности, которое испытывают миллионы наших соотечественников, которое пронизывает само их восприятие жизни. Все они убеждены: вокруг очень много дурного, много насилия, неверности, политического цинизма. Сама жизнь очень несправедливо устроена. На фоне этого общенационального ощущения авторы фильма как раз и предложили зрителям — самим контактом с этим фильмом, с персонажем Мамонова — отпустить их личные грехи. Выписали им своего рода индульгенцию, право пережить и тем самым очиститься от собственной и одновременно распространенной в стране скверны.

З.Абдуллаева. Товарищи, дорогие товарищи, это масскульт. А у масскульта бывают разные сюжеты. Замечательно сказал один мой друг: герой Мамонова — наш народный супергерой, и в этом смысле «Остров» — наш асимметричный ответ американцам с их пресловутыми правами человека и несуверенной — в отличие от нашей — демократией.

Д.Дондурей. Лунгин попал в солнечное сплетение идеологических ожиданий нашего общества. Я думаю, что после «Братьев» Балабанова «Остров» — самый серьезный мировоззренческий фильм за последние годы. Как жест, как послание. Я говорил с разными людьми, очень знаменитыми и обывателями. Многие воспринимают смыслы этой картины как доступ к кислороду. При этом у них масса художественных претензий, они готовы даже согласиться, что и тут многое сделано из папье-маше, но это обращение к фундаментальным темам, о которых в кино после Балабанова никто вообще не говорит.

З.Абдуллаева. Потому что мейнстримных картин у нас нет. Есть блокбастеры, комедии, на которые зрителей обязует пойти реклама. А зона мейнстрима для людей пуста. Разговоры про хороший и плохой мейнстрим — удел критиков. А у зрителей «Острова» сработал компенсаторный механизм. Когда им впаривают «развлекуху», они бросаются на — в данном случае — адаптированную «духовку», как они ее понимают, и вполне при этом материальную. Важно, что и тут гламурная картинка, просто северные пейзажи не такие раздражающие, как южная природа, важно, что фильм построен на аттракционах с изгнанием беса, что там увлекающие «маски-шоу» Дюжева с Сухоруковым. Я слышала, как зрители говорили: «Ой, сколько мы таких попов повидали!» То есть это типичный пример обыденного сознания при восприятии фильма. Поэтому «Остров» и надо рассматривать как массовое искусство. А, скажем, «Чеховские мотивы» Муратовой, фильм как раз об обществе зрелищ, где обряд венчания снят в реальном времени, — это просто искусство, поэтому он мало кого взволновал.

Д.Дондурей. «Остров» воспринимается, как витамин.

З.Абдуллаева. Еще бы. Одно дело аттракцион с матерным монологом в фильме «Изображая жертву», а другое дело — аттракцион с изгнанием беса. Разницу масштабов чувствуешь? Если бы герой Мамонова не исцелял, если бы все

«Остров», режиссер Павел Лунгин

«Перегон», режиссер Александр Рогожкин

на него плевали, если бы он не на острове жил, успеха у картины не было бы. Плюс маска героя-юродивого привела режиссера, конечно, к победе да и просто спасла.

Д.Дондурей. В «Острове», в отличие от многих других фильмов, есть мифологический ресурс, о котором вы, Евгений, начали говорить. Вот у других его нет, а у Лунгина есть. Это первый глубоко антибуржуазный и антипротестантский фильм. Я бы так его определил: новый русский левый.

Е.Гусятинский. Я думаю, что декор выполняет в «Острове» функции истории. Поэтому это квазимифологическая картина, несмотря на «универсальность» ее сюжета. Я практически уверен, что если историю в «Острове» вытащить из северного декора с одиноким островом, льдами вокруг, с монастырем и монахами-отшельниками и перенести ее в социализированную, городскую, повседневную среду, то она не будет вызывать такой резонанс, какой вызывает у Лунгина. Зато обрастет конкретными, спонтанными, а не абстрактными смыслами. В социальной среде такой сюжет выглядит вполне вероятным, даже более вероятным, чем у Лунгина. Но, повторюсь, история в «Острове» — это декор, а сам религиозный декор — больше, чем история. Попробуйте спросить, о чем эта картина у ее ярых поклонников, в ответ пойдут «заповеди религиозного сознания». У Лунгина работает религиозная атрибутика: показал монаха — и фактически стал им. «Назад, к природе» — этот призыв по-прежнему играет с нашим кино злую шутку. То же самое в «Эйфории» — декор-дизайн заменяет историю и вытесняет ее. Тоже образец квазимифологического мышления.

Д.Дондурей. Просмотр этого фильма — своего рода отпущение грехов...

Н.Зархи. Многим кажется, что ругать картину святотатство. Вот даже Дмитрий Быков («даже» — в смысле профессионал), рецензируя «Остров» в нашем журнале, именно с этого, внехудожественного угла заходил.

А.Медведев. В данном вопросе я, наверное, с Даниилом соглашусь. Он, мне кажется, очень точно сказал, что этот фильм — отпущение грехов, если использовать нашу родную терминологию. А если пользоваться западной терминологией, то это понятие «чистая совесть». Это наш сертификат чистой совести. Сходил на картину и как будто помолился. Я к Павлу Лунгину как к режиссеру неравнодушно отношусь. Мне кажется, этот человек по-своему, по-крепкому, по-хитрому талантливый, цепкий и в чем-то обладающий чутьем. В данном случае это видно даже на базовом уровне: выбор Мамонова, Сухорукова, Дюжева на ведущие роли. Как минимум — в качестве пиар-кампании — это сработало идеально. Сухоруков как раз сочетал в себе ту меру экс-

центричности и привлекательной приманки для гламура, что в итоге позволило ему чуть ли не в каждом втором глянцевом журнале к моменту выхода «Острова» красоваться на обложке.

Д.Дондурей. Не случайно двух основных персонажей второго плана играют Сухоруков и Дюжев — звезды культовых бандитских фильмов — «Брата» и «Бригады».

А.Медведев. «Жмурок» еще.

Д.Дондурей. Да, закодированные герои-отморозки. И тот и другой. Они уже отмолились за свои грехи.

А.Медведев. Меня в первую очередь — не как критика, а как зрителя — резанул первый флэшбэк, где мы видим, как герой Мамонова, точнее того, кто играет его в юности, якобы убивает — а как потом выясняется, не убивает — своего однополчанина. Я уж не говорю о драматургических вещах — можно спорить, почему этот флэшбэк поставлен так рано, почему не потянуть, почему не подержать какое-то напряжение, почему не использовать какие-то нити, которые свяжут зрителя с этой историей. Я говорю о том, что простота и простодушие, с которым этот флэшбэк туда вставлен, уместны только в международном коммерческом кино среднего пошиба.

З.Абдуллаева. Алексея в «Острове» удивил флэшбэк, а меня — сцены исцеления и экзорцизма. Я слышала мнение совсем молодых зрителей, что наконец-то они увидели настоящее кино, а не лабуду, которую им приходится смотреть в кинотеатрах. Тут я призадумалась. Выходит, что не столько режиссеры, сколько мы, критики, не чувствуем реальность, в которой все находимся.

Д.Дондурей. Сработала и суровость. Это, действительно, антипотребительский, антигламурный пейзаж.

З.Абдуллаева. Но он отличается от пейзажа, снятого в «Эйфории», только географией.

Д.Дондурей. Все мы смотрим много зарубежного кино. Мне в нем всегда интересен контекст.

З.Абдуллаева. Когда Синявский и Даниэль вышли из лагеря, когда Даниэль остался, а Синявский уехал, раздался вопрос: «Почему?» Кто-то ответил: «Даниэль остался, потому что он — западник, Синявский эмигрировал, потому что он — славянофил». Вот наш контекст. Я уж не углубляюсь в такие дебри, что именно русское естество привело Чаадаева в католичество, о чем Мандельштам писал. А тот контекст, о котором ты говоришь, не много для понимания дает. Он, скорее, декоративный.

Д.Дондурей. А фильм Вырыпаева воспринимается как донской Маркес, как греческая трагедия. Есть и другие культурные отсылки...

З.Абдуллаева. Я рада, что так воспринимается. Как писал мой любимый Иван Александрович Аксенов, восторженное отношение Эйзенштейна к Кабуки, к китайскому актерскому искусству ничего общего не имеет «с утешением пресыщенных чувств раздражением экзотического зрелища». А любовь Вырыпаева к корейскому кино и к донской природе к такому утешению отношение имеет.

А.Медведев. Я хотел бы вернуться к «Эйфории» и все-таки чуть-чуть ее защитить. Хочу подчеркнуть, что отношусь к этому фильму лучше, чем все здесь присутствующие. И вообще считаю, что с «Эйфорией» можно было бы провести одну маленькую манипуляцию — вырезать из нее короткометражку про неверного мужа и удар вилкой, — и тогда она имела бы абсолютный триумф и на фестивалях, и в кинематографических кругах. И тогда все как-то грамотно сложилось бы. И о чем еще хотелось бы в связи с этим фильмом хорошего сказать — забыв, оставив на время плохое за кадром, — так это о попытке режиссера осмыслить пластический язык кинематографа. Эти пролеты камеры, пусть даже оцениваешь их как неофитские упражнения театрального режиссера, эти в какой-то момент простые пластические мотивы, движение к камере и от камеры, вот эта маета, бесконечная смена дистанции перед объективом... Где, когда мы в последний раз видели современный россий-

ский фильм, построенный на осознанном пластическом приеме, который не был бы имитацией глянцевой картинки?

Теперь про блокбастеры. Был целый ряд фильмов — таких как «Обратный отсчет», «Зеркальные войны», «Личный номер» и т.д. и т.п., — которые резкие наши критики обвинили в исполнении идеологического заказа. Есть там положительные офицеры ФСБ, есть международные террористы, желательно, чтобы были чеченцы, а у снайперш — белые колготки, чтобы были Эдуард Лимонов, бен Ладен и чтобы все они боролись против нашего героя и даже не против героя, как это происходит в американском жанровом кино, а против некоей монолитной стены добра, которая вот этому мировому злу противостоит. Этот упрек вроде бы верный и очевидный. Но обратите внимание, каким халтурным образом этот идеологический заказ исполнялся. Он для авторов был просто «приколом». Нашлись ребята, которые решили: «А давай-ка, смотри, как конъюнктура повернулась, забацаем что-нибудь такое жареное про то, как офицер ФСБ побеждает чеченца вкупе с международными террористами». И сделали такую «залепуху»: «А свои поймут, на премьере посмеются». И этим все ограничилось. Никакой внятной идеологии, никакого заказа, никакого его добросовестного исполнения в этих блокбастерах не было. И вот эта имитация парадоксальным образом, как раковая опухоль, распространяется и на все наше кино. Такое бесконтактное каратэ, когда ты обозначаешь удар, но его не наносишь. Эта приблизительность, эта необязательность, эта какая-то внутренняя нечестность с ухмылочкой — одна из главных болезней нашего кино, которая всему нашему кино — и блокбастерам, и, увы, некоммерческим, авторским, независимым, как угодно их назови, фильмам — свойственна. И связана она в любом случае с тем, что для наших кинематографистов референтная группа — это свои ребята, тусовка.

Д.Дондурей. То есть теперь тусовка выполняет функцию идеологического отдела ЦК КПСС?

А.Медведев. Не знаю... Подумаю — скажу. Для них это важно. То есть для них не стыдно — как, скажем, в «Обратном отсчете» — придать одному из террористов, который подвозит бомбу к стадиону, портретное сходство с Эдуардом Лимоновым. Как ни относись к Лимонову, бомб он не взрывал, он персонаж спорный, но в нормальном порядочном обществе это было бы стыдно. Просто потому, что речь идет о реальных людях, о темах, о реальной идеологии, о реальных вещах. Здесь речь идет о «залепухе», на которой друзья авторов «будут поржать» на премьере. Вот и всё.

«Свободное плавание», режиссер Борис Хлебников

Когда все вращается в этом круге, когда никаких границ, препон, преград, разделений нет, то любой интерес, как мы говорим, к настоящей реальности, к простым людям или к непростым людям, к живущим на Рублевке или к живущим на дальнем Востоке, в Сибири, в Туве, на Крайнем Севере, превращается в туризм, который, собственно говоря, и есть имитация впечатления, одна из самых больших индустрий имитаций, которая сейчас существует.

Д.Дондурей. Но там, где имитация, нет реальных чувств. Зато есть иллюзорное отношение, игра со своей тусовкой, субкультурной средой и т.д. Там опасная подмена.

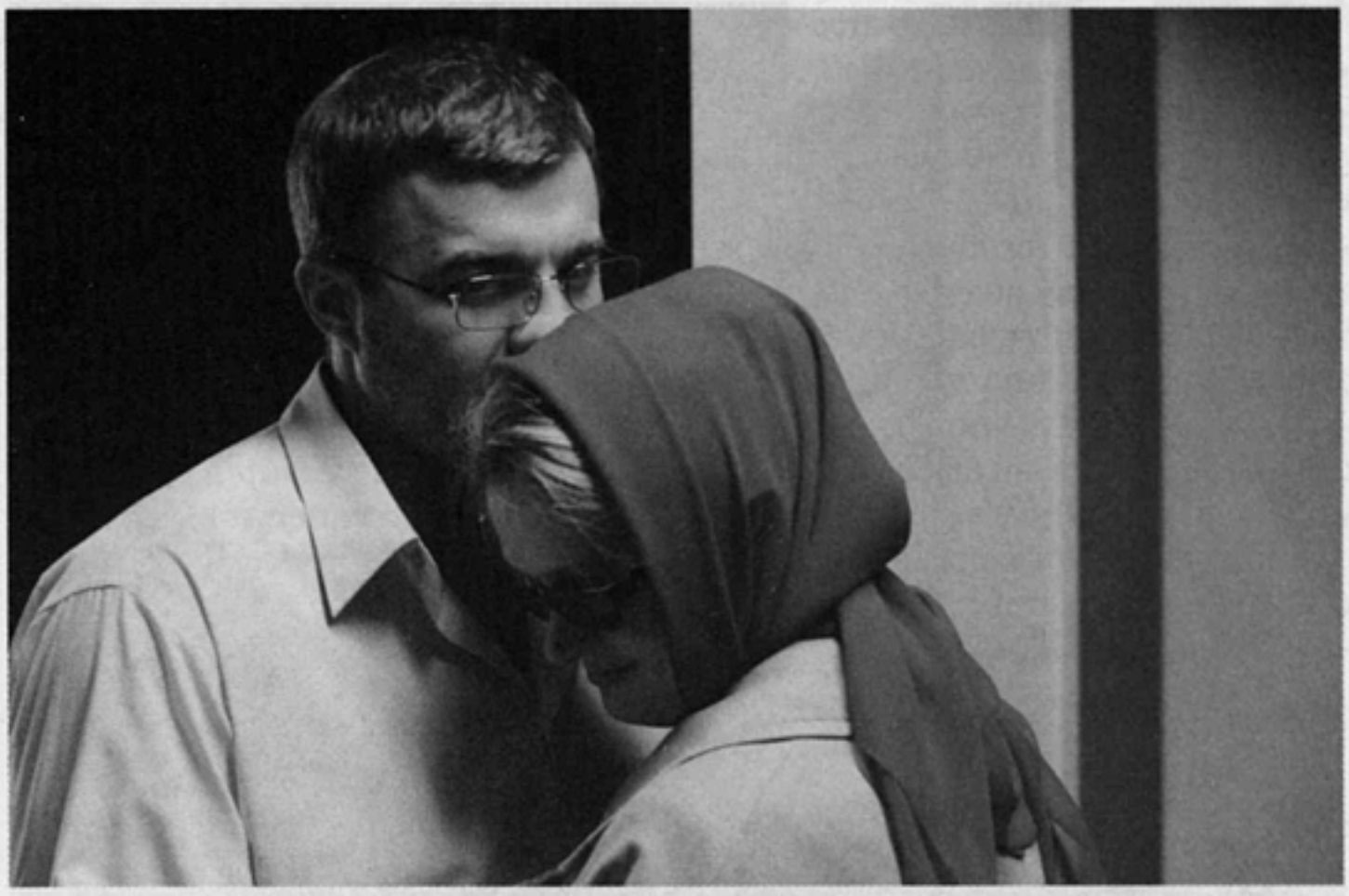
З.Абдуллаева. Я не согласна только с одним. Я настаиваю на их адекватности реальности. Некий драматизм или комичность только в том, что это и наша реальность. Но мы — в отличие от них — ей не адекватны.

Д.Дондурей. Подожди, ты права и не права одновременно. Права в том, что действительно они и живут так, но они не сидят в офисах и в турбюро, они кино снимают и что-то сообщают людям.

Н.Зархи. Больше, чем сообщить что-то, художникам нашим хочется развлечь. И заработать. При этом они сидят между двух стульев. И скрыть эту неудобную позу не умеют. Те, кого можно условно назвать «командой Бондарчука», играют в мужские игры, но хотят заработать очки на идеях, прежде всего — на патриотизме. Делают это грубо, в лоб. Часто они же, или другие, развлекая, подмигивают: «Ребята, вы же свои, должны понимать, что мы это не всерьез». Можно, конечно, и подмигивая, быть великим, как Вуди Аллен. Или, скажем, Тарантино. А можно остаться создателем «Жары», пустой, но «понтовой». «Скрытые основания» сегодняшней реальности, о которых Зара говорила, и в сегодняшних картинах присутствуют. Она права. Да, разумеется, не все у нас бандиты или антикиллеры, но ощущение-то у большинства от окружающей действительности именно такое! Во всех слоях общества, у людей самых разных взглядов и позиций царит страшное разочарование. Это ощущение хуже для художников, чем застой. Из последних, кто социальным содержанием нашей жизни всегда был всерьез озабочен, — Вадим Абдрашитов... Молчит. Если про бедных снимать — экзистенциальная чернуха получается или подтекст «раньше было лучше». Если про богатых — кто они? Одному молодому сценаристу я как-то бухнула: «А вот еще интеллигенция есть, ученые... «9 дней одного года». «Да что вы, — говорит, — это же вообще катастрофа. У меня и родители, и брат старший, и все их друзья-коллеги по миру разбросаны. Даже не из-за денег уехали, просто идеи научные голову распирают — они ведь здесь не нужны никому». И опять получается — «а вот раньше наш институт...» Этого «раньше» нам не надо, так что...

З.Абдуллаева. Мы тоже хитрим. Неприлично же сказать, что у такого-то режиссера не много таланта. Сразу потянутся вопросы, «А что такое талант?» и т.д.

Н.Зархи. Вот-вот. Реальность. Герои. Идеологемы с мифологемами... Какая реальность была в советской классике 30-х годов? А конца 50-х? Талантливые люди — да, были. И их фильмы о времени говорили, как ни странно. Хотя вряд ли современники благодаря им что-то о своей жизни узнавали, они не ради этого смотрели «Высоту» или «Весну на Заречной улице». При всей ходульности и фальши их сюжетов. Я с самого начала разговора это в голове держу. Но молчу, потому что простым, как три копейки, объяснением нынешней киноситуации нехваткой талантов можно было бы и закрыть дискуссию. Но этот аргумент себе только музыкальные критики позволяют использовать. У их героев семь нот всего, и вот они разбирают, как композиторы из них что-то строят и как исполнители это что-то исполняют. Звук, темперамент, темпы, фразы. У нас же все только и пишут про идеи, парадигмы и концепции. Большинство кинокритиков давно считают дурным тоном писать про кинематографическую ткань фильма: режиссерскую пластику, аудиовизуальные сплетения, темпоритм, монтаж. А уж про «исполнителей», про актеров то есть, и подавно. Контекст представить – ради бога, текст – «кому это надо?»



«Связь», режиссер Авдотья Смирнова

А мне кажется, надо. И авторам, и зрителям. Какой-то части, конечно. Вот тут, в конкретике все и видно становится: талант, умение...

З.Абдуллаева. Поэтому предложение Алексея сделать из «Эйфории» короткометражку не комплимент, а еще больший удар по картине.

Е.Гусятинский. Зара говорила о том, что наши фильмы, плохие они или хорошие, все равно адекватны времени, в котором мы живем, но хочется дополнить, что реакция на них, в том числе и критики, неадекватна. И эта неадекватность в восприятии, в оценках, в критериях кажется мне более тлетворной, чем промахи, провалы, подставы отдельных режиссеров.

З.Абдуллаева. Потому что на критику нет социального заказа. Критика ничего не определяет, от нее ничего не зависит.

Е.Гусятинский. Но публика тоже — как в случае «Острова» — сходится с критикой, что уже совсем странно. Практически все готовы в «Эйфории» углядеть древнегреческую трагедию, а в «Острове» — житие, чудо, откровение.

А.Медведев. По поводу критики и социального заказа на нее... Мне кажется, есть один пример, который ставит все на свои места. Первое что сделал президент Джордж Буш-младший, находясь в городе Чикаго с очередным визитом, — пожелал здоровья Роджеру Эберту, патриарху американской кинокритики. Такая ситуация у нас в принципе невозможна. Тот же Роджер Эберт как-то в одной из рецензий написал абсолютно поразившую меня вещь: «Я иду смотреть фильм на пресс-показ, стараюсь не знать даже, о чем сюжет, не говоря о том, кто его снял». Возможна такая ситуация в наших условиях? Нет! Конечно, мнение формируется еще до просмотра, поэтому даже просто чистый незаинтересованный взгляд и представить у нас практически невозможно.

З.Абдуллаева. Один замечательный арт-критик говорит: «Ну кто же сейчас критикой настоящей занимается? Сейчас не то время, надо кураторством заниматься или книжки писать». Отсутствие института критики тоже говорит о реальности общества.

Д.Дондурей. Потому что нет коллективной цеховой работы.

А.Медведев. Странно: тусовка есть, а коллективно-цеховой работы нет.

Е.Гусятинский. Тусовка существует спонтанно, сегодня одна, завтра — другая, сегодня есть, завтра — нет. Это даже не мода, у которой есть сезоны. Тусовка непостоянна и к тому же подвержена разным влияниям со стороны, которые тоже изменчивы.

Д.Дондурей. Когда-то на протяжении сорока лет в Болшево приезжали молодые критики, режиссеры, рядом сидели народные артисты и сообща осваи-

«Эйфория», режиссер Иван Вырыпаев

вали различные навыки работы. Один семинар кончался, тут же начинался другой. Проходило какое-то внутреннее самовыращивание, многоуровневая селекция.

З.Абдуллаева. А почему сегодня этого нет? Потому что потребности, интересы другие. Иные «машины желаний».

Д.Дондурей. Может быть, дело в том, что поменялся заказчик. Теперь редакторами работают сами продюсеры, которым нужна совсем не критика, а только пиар.

Н.Зархи. Везде заказчиками являются продюсеры. Разные. В Европе один и тот же продюсер может делать мейнстрим и артхаус. На Западе существуют синематеки, клубы, музеи кино, где собираются молодые и немолодые люди, смотрят «другое» кино, спорят, слушают умников. И я думаю, что наша интеллектуальная пустыня связана не с тем, что на, условно говоря, приснопамятные сходки в Болшево, Репино, Пахре и т.п. сегодня нет заказа – его, разумеется, и тогда, в застой, не было. И даже, может быть, не с тем, что нет потребности. На Западе точно так же важно зарабатывать деньги и не тратить время на что-то лишнее, как и у нас сегодня.

З.Абдуллаева. Это система приоритетов и, конечно, система отказов. Была бы потребность, нашлись бы люди.

А.Медведев. На Западе критик продает свое мнение, он работает в газете, которая продает себя как продукт, и ее купят, эту газету, и этого критика будут читать, только если поймут, что у него есть какое-то последовательное мнение, которое совпадает или не совпадает с мнением читателя и представляет какой-то интерес, культурную референцию. И это издание представляет какую-то культурно-политическую референцию. У нас издания за редчайшими исключениями продуктами не являются. Они продаются, скажем так, не вширь, а вверх. Поэтому если на Западе все-таки критик торгует своим мнением, то у нас зачастую критик торгует своим средним гуманитарным образованием и умением более или менее гладко выразить две-три мысли в ста двадцати строчках.

Д.Дондурей. Что касается телевидения, у меня есть одна надежда, хотя она, конечно, наивная, потому что русская культура и эту технологическую блоху подкует. Речь идет о том, что очень скоро (года через три-четыре) в Москве будет сто пятьдесят телеканалов и манипулировать людьми будет тяжелее. Россия в целом перейдет на «цифру» к 2015 году, а города-миллионеры и того раньше. Стоимость пакетов таких каналов — скажем, исторических, документальных фильмов, картин о природе, о воспитании внуков, садоводстве — будет сопоставима с ценой килограмма колбасы, то есть доступна любому. А вот что при этом произойдет с кино? Сейчас все желающие снимают на «цифру», каждому доступна камера. Это станет, быть может, одним из источников содержательного и эстетического обновления. Другой важный процесс. Сейчас Европа хочет приручить Россию, включить ее в разные формы международной кооперации. Если мы подпишем несколько соглашений, то наш продюсер будет снимать фильм на русском языке, но будет иметь право объявлять его французским или немецким. И тогда, может быть, Запад нас начнет адаптировать, перенастраивать, следить за сюжетами, кастингом, навыками, пафосом. С драматургами нашими начнет работать. Может быть, вы чувствуете еще какие-то ресурсы?

З.Абдуллаева. При изображении беспокойства — все всем довольны. Кроме тех, у кого работы нет. Но ее теперь не имеет только очень ленивый.

Н.Зархи. Если говорить всерьез, я уверена, что, конечно, гении — гениями, они прорвутся. А вот приличный поток делать некому — эта беда, кроме всего прочего, происходит из-за полного равнодушия киновласти и вообще государства к культуре. Отсутствие школы — одно из проявлений этого циничного равнодушия. Дилетантство и нахальная безграмотность задают сегодня тон. Умелый пиар, высокий рейтинг – и готово: закрепились каноны, правила, критерии самодовольного убогого примитива. Закон цепной реакции...

З.Абдуллаева. Это очень важно, конечно, тут полный провал, но профессии можно научиться. Масштаб личности режиссеров, к сожалению, унизительный.

Е.Гусятинский. Еще, конечно, необходима критическая дистанция.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Ветер, что колышет ячмень», режиссер Кен Лоуч

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Хроника рока

Кен Лоуч — режиссер в хорошем смысле непопулярный. О нем все как бы известно наперед. Есть расхожее представление, что из фильма в фильм он упорно гнет свою линию, не заботясь о красоте и изяществе рисунка. Потому многие рассудили, что присуждение «Золотой пальмовой ветви» его последней картине «Ветер, что колышет ячмень» — это награда именно за многолетнее упорство, за долгий и последовательный труд, сравнимый с тем тяжелым, принципиальным трудом, каким занимаются постоянные герои британского классика.

В отличие от иных социальных активистов, Лоуч не интересуется компенсацией политики искусством — ни там, ни там он не создает иллюзий. Бескорыстный и действенный реализм — так можно было бы определить стиль и природу его кинематографа. Прилагательные, которые окружают его имя — «социальный», «социалистический», «соцреалистический», «левацкий», — не просто модные или архаичные (в зависимости от сезона) эпитеты. Этим словам, во многом обесцененным и скомпрометированным, Лоуч продолжает возвращать неприкасаемую ценность. Более того, и это кажется самым главным и парадоксальным: социальность своего искусства он лишает оценочных категорий. Социальность для него — это, как ни странно, в высоком смысле безотносительное, ничего не характе-

«Ветер, что колышет ячмень»
(The Wind That Shakes the Barley)
Автор сценария **Пол Лаверти**
Режиссер **Кен Лоуч**
Оператор **Барри Экройд**
Художник **Фергус Клегг**
Композитор **Джордж Фентон**
В ролях: **Киллиан Мёрфи, Порик Делейни, Лайем Каннингем, Орла Фитцджералд и другие**
Sixteen Films, Matador Pictures, Regent Capital, UK Film Council, The Irish Film Board
Ирландия — Великобритания — Германия — Италия — Испания
2006

ризующее качество. Просто по-другому Лоуч не умеет и не может. Другие «социалисты» могут, и могут легко. Игра и жонглирование позициями, их условность и гибкость давно стали атрибутами современного социального кино, в котором авторская дистанцированность от собственного высказывания важнее самого высказывания.

Может быть, проблема в том, что пролетарии Лоуча волновали художников всегда гораздо больше, чем политиков? Потому, кстати, они перестали быть политической силой — на экране и в жизни. Лоуч же выступает в своих фильмах именно как политик, и в этой роли предстает трезвым, но идеалистом. В ситуации, когда современное кино выключено из системы социальных отношений, Лоуч действует так, словно не замечает этого прискорбного факта. Напротив, его фильмы все больше социализируются, его взгляд на реальность все более ужесточается. «Ветер, что колышет ячмень» — предел этого политического и художественного аскетизма. Лоуч из тех, кто продолжает бой, несмотря ни на что, даже если находится в ситуации заведомого поражения.

Мнение, что режиссера наградили за «выслугу лет», за творчество в целом, превратно еще и потому, что сверхпоследовательный Лоуч тоже умеет быть разным. Но трансформации его режиссуры для неподкованного и даже вооруженного глаза, как правило, остаются незамеченными. Эти тончайшие, миллиметровые движения в методе и взгляде британского мастера позволительно сравнить с невидимыми изменениями природного характера, доступными лишь узким и точным специалистам, которые, как и сам Лоуч, общему предпочитают малое, а малому — микроскопическое.

«Ветер, что колышет ячмень» — строчка из песни ирландского врача и поэта Роберта Джойса, воспевшего борьбу своей страны за независимость от Британии, может быть взята как сюжет для пейзажиста, не столько отражающего природу в ее целостности, сколько раскладывающего ее на элементы, части и частицы. Приблизительно так и действует Лоуч в своей последней картине, детально фиксирующей развитие британо-ирландского конфликта, разразившегося в начале 20-х годов прошлого века.

По поводу самого конфликта стоит напомнить, что он давно и прочно мифологизирован. По крайней мере, в кинематографе. Лоуч действует по-другому. Его воспроизведение истории антимифологично в том смысле, что не предусматривает никаких обобщений. «Ветер» — это история двух братьев, объединенных борьбой против Британской империи, а потом разъединенных вспыхнувшей гражданской войной. Дэмиен (Киллиан Мёрфи) был уверен, что полученный Ирландией относительный суверенитет — это британская подачка, которая лишь усилит влияние и власть империи. И потому нужно продолжать борьбу. Более лояльный Тедди (Порик Делейни) считал, что достигнутый консенсус уже является победой и пределом возможного, за которым — только еще большая кровь и еще больший хаос. Принципиальное расхождение во взглядах приводит к тому, что братья становятся врагами, ни один из них не может поступиться своими принципами, и Тедди «по закону» расстреливает Дэмиена, отказавшегося сложить оружие. Борьба за общее дело оборачивается братоубийственной войной, а история революции становится почти что современной версией притчи о Каине и Авеле.

Известная склонность Лоуча к работе с фактами, очищенными от следов интерпретаций, его тяга к взрывной документальности, не ставшей документом, получают в фильме неожиданную окраску, поднимаются на новый для режиссера уровень. Парадокс и значительность «Ветра» — в том, что это социальное и политическое кино базируется на чистой и одновременно предметной режиссуре, которая и сращивается с материалом, и задает по отношению к нему радикальную дистанцию. Взгляд издалека, который, как скальпель или лазер, вспарывает материал на расстоянии. Больше всего это похоже на отчужденную хронику, которая отчуждается дважды — не только «по прошествии времени», но и в момент своего создания.

В одном из эпизодов герои смотрят в кинотеатре настоящую хронику — новости об очередном этапе взаимоотношений Британии и Ирландии. А в дру-

гом месте Лоуч вставит отстраняющую паузу — снятый как документальное свидетельство долгий эпизод, во время которого главные герои, люди действия, ведут политические дебаты. Их выступления и речи напоминают классические производственные (или, вернее, антипроизводственные) заседания рабочих из предыдущих картин Лоуча. Еще один пример этого социального действия, которое не хуже «вечных конфликтов» катализирует сюжет и повествование, — сцена в суде, в которой подробно обсуждается такая тонкость, как расхождение революции с... принципами социализма...

В «Ветре» Лоуч предельно минимизировал собственные художественные средства, которые и без того отличаются стертостью, неброскостью. И весьма символично, что «Золотую пальму» ему присудило жюри под председательством Вонг Карвая. Не углядел ли знаменитый эстет в суровости и незрелищности «Ветра» признаки суперэстетизма, который есть не что иное как редкостное для современного кино единство формы и содержания, искусства и политики, уникальный, традиционалистский (или классический) баланс между ними?

Удивительно, но на языке и эстетике одного из самых социальных режиссеров мира не лежит печать политизации. Именно ее отсутствие открывает в «Ветре» бездну смыслов, не только связанных с конкретной исторической ситуацией, но и с экзистенциальной проблематикой. Эта «хроникальная» драма закольцована как притча. В начале ленты Дэмиен приходит к матери своего друга, которого он казнил за предательство. Он приносит ей предсмертное письмо сына, на что мать проклинает убийцу, говоря, что больше никогда не хочет видеть его лица. Эта сцена, которую мы слышим в пересказе, симметрично отзовется в финале: казнив брата, Тедди отдаст невесте Дэмиена его последнее письмо и услышит в свой адрес те же слова. Такая структура позволяет прочитать фильм как историю преступления и непрощения, наказания и непокаяния. Но с трагедией у Лоуча примеряет ее неизбежность и закономерность. Так же и герои примиряются с собственными действиями из-за отсутствия выбора, который столь же призрачен и недостижим, как и революционные цели. Но в этом примирении с судьбой — еще больший трагизм, чем в сопротивлении ей.

Фильм организован как цепочка законченных, почти изолированных сцен, между которыми нет «воздушного пространства». Сюжет — серия секуляризированных эпизодов, следующих один за другим в неумолимой последовательности. Бытовые утепляющие обстоятельства практически нивелированы. Мотивировки — неукоснительные. Лишь костяк фатальных, драматических событий. Произвол британской полиции. Убийство молодого ирландца за то, что тот отказался назвать свое имя по-английски. Отказ Дэмиена ехать в Лондон учиться на врача — ради того, чтобы организовать отряд партизанского сопротивления (так называемые «летучие колонны»). Первые учения. Первое нападение на англичан. Тюрьма. Пытка. Счастливое освобождение. Первые убийства.

В «Ветре» проступает чертеж революции во всей его архетипической сложности — ответ на несправедливость рождает еще большую несправедливость, месть провоцирует еще большее насилие, цели оправдывают средства, герои, которые не готовы поступиться принципами, становятся палачами своих близких. Это план перманентной революции, в которой процесс важнее результата, а цели и запросы все время возрастают, априори не могут быть удовлетворены. Именно в такую революционную воронку попадает Дэмиен, слепой экстремист и жертва собственного экстремизма.

Теория и практика революции переплетаются с универсальными человеческими драмами. Историческое событие раскрывается как частное и экзистенциальное. Лоуч действует как летописец, чья непричастность к описываемым событиям, которые восстанавливаются с непедалируемой скрупулезностью, рождает поразительный эффект присутствия.

Реализм картины — в отсутствии спасительных или утешительных обобщений. В камерности эпической истории. С одной стороны, это реконструк-

ция. С другой — трагедия, в которой главную роль играет рок, а не факт. Лоуч «всего лишь» предельно ясно показывает, как политика — сверхчеловеческая сила, подобная в «Ветре» фатуму, — влияет на жизнь людей, как человек сам выбирает этот путь, соблазняясь «сверхчеловеческим» и отказываясь от себя в пользу революционного безумия. Казалось бы, ничего нового. Но и ничего старого. Лишь суровая актуальность, которая приковывает к себе тем, что в ней реальность предстает одновременно прозрачной и неразрешимой.

При всей наглядности и глубине смыслов Лоуч лишает их комментариев. Если раньше режиссер говорил прямо и от первого лица, то теперь он хранит действенное молчание. Раньше Лоуча считали рупором бедных и отверженных, теперь он почти шепотом рассказывает о том, чем заканчиваются громкие призывы к революции, бессмысленной, беспощадной, но неизбежной. Раньше Лоуч звал на баррикады, теперь он демонстрирует, как баррикады восстают против тех, кто их воздвиг. Во время гражданской войны ирландцы ведут себя друг с другом точно так же, как и британцы, против которых они сражались.

Разумеется, такой критический ригоризм, в том числе и по отношению к собственным идеям и позициям, которые стали инерционными, как привычка, потребовал и другого выражения. Лоуч всегда снимал фильмы с открытыми, как незаживающая рана, конфликтами. В «Ветре» коллизии приглушены и даже схематизированы. В сущности, тут прочерчен пунктир сплошных развязок, пропускающий, нивелирующий кульминации. Своеобразная драматургия развязанных узлов. Пиковые сцены исполнены непоказной сдержанности, позволяющей сказать, что Лоуч намеренно дедраматизирует действие. Не будет ни катарсиса, ни утешения. Трагедия революции разыграна так, как раньше Лоуч разыгрывал клокочущую повседневность своих работяг, не знающих экзистенциального отчаяния лишь потому, что оно стало для них «трудовой нормой». Герои «Ветра» тоже не романтизируют и не драматизируют собственную участь. Естественность, с которой Дэмиен из будущего врача и сельского интеллигента превращается в беспощадного убийцу, убивая в себе человеческое, не оставляет необходимости в психологической ауре. Актеры — Киллиан Мёрфи и Порик Делейни — воздвигают «четвертую стену», но преодолевают психологизм монолитностью, пугающей цельностью своего облика. Отсюда — сочетание открытости и герметичности, экстравертности и интровертности, которое характеризирует поэтику «Ветра, что колышет ячмень».

Подчеркнутая сценичность, отстраненная театрализованность фильма — Лоуч, как всегда, использует длиннофокусную оптику — заставляет зрителя занять аналитическую позицию и разобраться в своих чувствах, благо эмоциональность «Ветра» прямо пропорциональна его сдержанности. Экономная режиссура Лоуча, которую можно назвать «дисциплиной», создает очищенное событийное поле, заминированное смертельными, кровоточащими конфликтами. Но взрывы у Лоуча раздаются в невыносимой тишине — той, при которой обычно происходит их обезвреживание или разминирование. В этой нейтральности при показе судьбоносных событий есть сверхнапряжение.

Лоуч не столько говорит сам, сколько предоставляет голос тем фактам и людям, о которых снимает. Он обнаруживает трагическую интонацию и «кривизну» их речи, более того — ее невозможность или безысходность. Выхода нет. Революция проиграна, но все равно продолжается.

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Изображая бога: игра в индейцев

Прошло чуть более двух лет с тех пор, как режиссер, продюсер и артист Мел Гибсон заявил своим фильмом «Страсти Христовы» об открытии нового жанра исторической реконструкции. И вот теперь в жизнеспособности этого жанрового изгиба не приходится сомневаться: «Апокалипсис» превзошел зрительский интерес к «Страстям». Хотя, казалось бы, евангельская история могла стать ближе всем нам истории индейской.

Гибсон выбрал этот сюжет, будучи законно раздражен неконструктивной критикой тех же «Страстей Христовых». Безусловно, в них есть, что критиковать, особенно с точки зрения фактической достоверности (раз фильм — историческая реконструкция, значит, фактология должна приближаться к идеальной, таков закон жанра, заданный самим автором). Однако все-таки представляется, что чистоту зрительского переживания там несколько сбивала близость происходящего на экране всем и каждому в кинозалах. Разве что индусы и китайцы с японцами могли воспринимать эти «Страсти» с должной для беспристрастной оценки «действа» точки зрения. А для европейской и американской публики, включая и миллиард мусульман (они ведь тоже «люди Книги», знают и признают Библию), это — «очень личное». Прошу прощения за банальность: пусть авторитет церкви уже совсем не тот, что двести или, тем более, четыреста лет назад, для большинства из нас Новый Завет остается краеугольным камнем мировоззрения. Независимо от того, что мы на этом камне потом надстраиваем. Говоря «религия», «нравственность», «духовная биография», «совесть», мы — бессознательно или сознательно — подразумеваем христианские мотивы. И это

«Апокалипсис» *(Apocalypto)*
Авторы сценария **Мел Гибсон, Фархад Сафиниа**
Режиссер **Мел Гибсон**
Оператор **Дин Семлер**
Художник **Том Сэндерс**
Композитор **Джеймс Хорнер**
В ролях: **Руди Янгблад, Далия Эрнандес, Майра Сербуло и другие**
Icon Entertainment, Icon Productions, Touchstone Pictures
США
2006

мешает воспринимать гибсоновский «эксперимент» как чистый, в чистом виде. Ведь если речь идет о победе над смертью, духа над плотью и прочих важных вещах в «восстановленном» историческом антураже, то так ли важно, *кто* победил? Предельный натурализм (реки крови, рвущиеся сухожилия) для них становится только средством наглядности (и элементом хоррора, конечно — блокбастер все-таки).

А для зрителей история об Иисусе не может не быть исключительной, на нее возлагаются все наши надежды, ею — автоматически — оправдывается вся путаница в наших сердцах и головах. Отсюда разносторонние обвинения по адресу сценариста и режиссера «Страстей Христовых» — и в святотатстве, и в легкомыслии, и в неправдоподобии, и в «нагнетании». В общем, в случае с евангельскими персонажами, перенесенными в кино, прямота диалога между автором и аудиторией нарушается.

Но именно потому, что никакой «философический кристалл» не искажает массового и индивидуального (мировоз)зрения в истории «краснокожих», она и становится увлекательной. Ведь практически никакие душевные проблемы на наших широтах не связаны с индейцами, с их историей, образом жизни, взглядами и моральным обликом.

Поскольку мы вообще мало ведаем о них, то любая грамотно и без шарлатанства снятая история о доколумбовых цивилизациях становится еще и познавательной. А фильм Мела Гибсона «Апокалипсис», смею утверждать, в этом смысле снят именно грамотно. Но главный залог успеха все-таки, конечно, не в этом. Самый стратегически беспроигрышный ход Гибсон и его команда сделали тогда, когда выбрали и не нарушили законы нового жанра *ролевой игры*.

Жанры ведь носятся в воздухе, приготовляются социальными обстоятельствами, настроениями, запросами. А писатели, режиссеры их лишь дооформляют. Шекспир невозможен без итальянских новеллистических сюжетов Возрождения, Сервантес — без повального увлечения рыцарскими романами, Маяковский — без Октябрьской революции.

Так и с «Апокалипсисом». Еще в начале 90-х, когда Россия начала интенсивно «вплывать» в глобальное электронное пространство, популярность приобрел особый вид компьютерных игр (на Западе это случилось десятилетием раньше). В них задача и интерес играющего состоят в том, что он, «получая» от программы самый общий первоначальный набор данных («сил и средств»), сам моделирует процесс дальнейшего развития (исторического, биологического — любого). Хрестоматийный пример — известная всем, кто младше сорока, «Цивилизация» (нынче производители ушли от нее далеко вперед). Электронный «партнер» «отвечает» игроку адекватно его же ходам — возможны тысячи вариантов. Скажем, выбрал ты в управление наполеоновскую империю — и принимаешь решения, объявляешь войны, закупаешь товары, строишь фабрики... В итоге можешь «оказаться» где угодно, а вовсе не обязательно на острове Святой Елены.

Элементы этого увлечения скоро проникли из виртуальной реальности (впрочем, были и другие каналы) в обычную — образовались клубы «ролевиков», разыгрывающих на местности разные сценарии вымышленных и исторических событий. А вот теперь — и в массовое искусство. Авторы «Апокалипсиса» моделируют на экране по сути те же самые условия, что и авторы описанных игр. Более того, без этих условий их построения превратились бы в «простую» историческую сказку, легенду о древних майя. Ключевые требования — точность «вводных», ограничение фантазии бытовым правдоподобием конкретной эпохи, знание материала.

Семантика нового гибсоновского фильма — апофеоз точности в том смысле, что она твердо соответствует данным, имеющимся у нас о цивилизации майя. Данных этих, впрочем, не так много. Кроме археологических и этнографических историки располагают: классическим «Сообщением о делах в Юкатане» епископа Диего де Ланда, известного тем, что в первой половине жизни уничтожал индейскую культуру и даже сжег основной корпус их письменных памятников, а во второй — с тем же рвением собирал и исследовал все,

что осталось, а также краткими сочинениями некоторых его современников, знаменитым эпосом «Пополь-Вух», записанным уже после прихода христиан, но по старинным устным источникам, перенесенным на бумагу еще позже (в XVII—XVIII веках) сборником научных и мифологических доктрин — «Книгами Чилам-Балама». Остальные источники лишь дополняют эти.

В таких — с одной стороны, скудных, а с другой, туманных — «художественно-реконструктивных условиях», словно в детской забаве «Убери лишнюю деталь», трудно не запутаться. Однако все, что показано в ролевой игре авторов *могло* существовать или иметь место на полуострове Юкатан накануне Конкисты —

«Апокалипсис»

начиная, разумеется, с одного из классических диалектов майя, юкатека, которым пользуются герои фильма. Тут дело у Гибсона обстояло гораздо проще, чем с Христовыми «Страстями». В отличие от арамейского, латыни и древнегреческого, юкатека — живое наречие, которым в современной Мексике, Белизе и Гватемале пользуются до семисот тысяч человек. Подобно науатлю (языку ацтеков) и кечуа (языку перуанских инков) он практически не изменился — появилась (еще в первые годы Конкисты) только письменность на испанской основе. Артисты, занятые в «Апокалипсисе», были набраны из индейцев, профессионально танцующих, поющих, исполняющих фольклорные номера и тому подобное (отнюдь не все они, впрочем, майя и вообще мексиканцы; исполнитель главной роли Лапы Ягуара Руди Янгблад, например, — команч из Техаса). А играют все они, естественно, на уровне голливудских профессионалов. Самого же скрупулезного подхода со стороны консультантов-историков, сценариста и режиссера потребовала, надо думать, дотошная достоверность каждого кадра — ведь ни в один из них не должна была попасть та самая «лишняя» деталь. И более того — деталь по каким-то причинам невозможная, например, просто физически. Соблюдена и масса деталей широчайшего диапазона, создающих пресловутый аутентичный фон для игры, — от того, как важно для первобытного человека постоянное самоименование как средство заявить просто о своем существовании («Я — Лапа Ягуара, сын Каменного Неба!» — кричит герой своему мучителю, давшему ему рабскую кличку Почти), до обычая у «культурных» майя мазать кровью только что приконченных жертв темечки своих детей. От медицинского правдоподобия кровотечений (из пробитого мозга светлая алая жидкость выходит пульсирующими фонтанами, а из колотой раны туловища при напряжении мышц — темная, сугубо кинематографическая, «компьютерная») до точек съемок: когда по экрану бежит тапир, зрители видят окружающее пространство «его глазами», с нужной высоты, в нужном фокусе и так далее.

Или вот эпизод, в самом фильме лишенный всякого развития, но выверенный строго по источникам: захваченных в плен «дикарей» «цивилизованный спецназ» доставляет в свой город. И, прежде чем отправить взрослых мужчин на сакральное заклание, продает человеческий материал похуже на импровизированном невольничьем рынке. Одну старуху никто не хочет покупать. Поэтому ее... отпускают на все четыре стороны — после нечеловеческих хлопот по ее «транспортировке» через джунгли — индейцы не знали ни колеса, ни тягловых животных!

Этот парадоксальный факт находится в полном соответствии с историческими сведениями о религиозной культуре майя. В их среде господствовало представление о том, что жертва, отвергнутая богами или даже людьми, лишается всякой ценности и совершать над ней нечто худое или тем более доброе негоже. Известнейшее свидетельство аналогичного рода содержится в рассказе де Ланды о священном колодце-сеноте, расположенном, кстати, в том же городе, где происходит часть действия «Апокалипсиса». В этот священный водоем время от времени сбрасывали красивых девушек — «невест» бога лесов и полей Юм Каша, чтобы вымолить урожай. Иногда невеста не тонула до «часа Х», то есть до полудня, когда становилось ясно, принял ли бог жертву. Тогда ее вылавливали, и она до старости жила среди своих соплеменников, всеми презираемая. Вероятно, перед Гибсоном стала задача выбрать из двух эффектных возможностей одну — показать или вырывание сердца у живых людей на вершине пирамиды, или сбрасывание девушек в сенот (и то и другое было бы перебором, да и экранное время не резиновое). Он выбрал первое...

Для поклонников исторических подвохов в «Апокалипсисе» припасены даже приятные интеллектуальные загадки, отгадывать которые прямо во время просмотра — одно удовольствие. Скажем, к какой именно ветви принадлежат жители захваченной в джунглях деревни — при том, что на Юкатане их множество? Вероятно, к той же, что и их поработители. И не только потому, что говорят они на одном диалекте. Дело в том, что одна из угоняемых матерей, расставаясь с отпрысками, призывает им на помощь Иш Чель, покровительницу деторождения и детей. Ту же самую богиню почитали и в Городе, куда ведут пленников, поскольку на Юкатане, как во многих других ранних раздробленных обществах, божества, скорее всего, были приписаны к определенным местностям. И не стоит удивляться общности культов у «дикарей» и «культурных» — майя часто цивилизовались и расцивилизовывались, уходя в джунгли. Вот еще один характерный признак этой парадоксальной нации.

Хотелось бы угадать, в какой, собственно, город из сотен и сотен затерянных в джунглях индейских поселений ведут несчастных пленившие их высокоразвитые любители человеческих жертвоприношений? Да, в знаменитую Чичен-Ицу, хотя она ни разу не упоминается вслух. Ведь это в ней располагался — и по сей день располагается — пирамидальный Храм Воинов, на вершине которого полулежащему каменному Чак Моолю, повелителю ветра, дождя и гроз, преподносили вырванные человеческие сердца. А потом сбрасывали головы и тела вниз по ступеням... В фильме Гибсона изображено другое известное культовое строение в той же Чичен-Ице, пирамида Кукулькана («Эль-Кастильо»), но это вовсе не ошибка. По свидетельствам, в самый поздний период культ ужесточился, так что даже этому богу, изначально доброму и мудрому Пернатому змею, стали «подносить» трепещущие на ладонях жрецов сердца.

Всего этого достаточно, чтобы ролевая игра на экране составила Гибсону славную кассу.

Однако реконструктивный метод авторов заставляет некоторых критиков признать в «Апокалипсисе» картину не только развлекательную, но философическую (почти пророческой природы), научно-познавательную. Этот метод я бы назвал «антропологической реконструкцией». Фильм Гибсона — о двух типах первобытного человека, так сказать, окруженного парадоксально великими достижениями собственного неразвитого ума. О таинственном процессе превращения инстинктов в зрелые чувства. О страхе и суевериях, как о ключевых катализаторах культуры. О том, что братья по крови, персонажи Ле-

са и Города, в сущности, близки друг другу по мироощущению (отношения отцов и детей, понятие о праве сильного). Но только вторые отравлены ощущением причинно-следственной связи событий уже в большем или глобальном смысле. Они уже задумались о природе вещей, а не просто о матери-природе, и, ужаснувшись, стали лить реки крови просто «для того, чтоб Солнце светило и дождь шел». О том, как рождается цивилизация, ведь нечто подобное — «первичная завороженность» человека перед миром, поиск своего места в круговороте событий — случалось во всех ранних обществах. Древний Египет, например, был заворожен Смертью как таковой, построил для нее целую страну на одном из берегов Нила. А майя, бог весть почему, вышли на другой путь — они прикладывали все усилия, чтобы на Земле жизнь оставалась (она им казалась очень хрупкой), а кто умрет и когда — не важно...

Гибсон, как настоящий «ролевик»-реконструктор, просто делает некоторые выводы из имитации «беспристрастных наблюдений». Можно даже сказать, что он сознательно уподобляется режиссерам-анималистам вроде Жак-Ива Кусто или Александра Згуриди, которые не могли ведь заставить животных делать в кадре то, что нужно по сценарию. Так и тут: словно бы спрятавшись с камерой «в кустах», «изображая бога», невидимого, не вмешивающегося, «застекольного», авторы наблюдают за *повадками* своих героев.

И обнаруживают много важного для выживания вида и просто забавного — того, что в рудиментарной форме есть и в нас, жителях XXI века. Нам становится страшно интересно от радости узнавания: в одном из самых сильных эпизодов воины Чичен-Ицы гонят живую добычу скальной дорогой над пропастью. Добыча привязана к сквозному горизонтальному шесту, «как туши тапиров, нанизанные на один вертел». Вдруг срывается один раненый и тянет за собой остальных. Те корчатся, силясь удержаться. А «ответственный за колонну» вдруг странно замирает, глядя на это зрелище. Он не помогает ни втащить падающего на твердую землю, ни свалить его. Он смотрит, и в глазах его — только любопытство. Что же будет: кто и как погибнет, что одолеет — жажда жить или сила гибели? Не это ли чувство испытывали римляне в Колизее? Не так ли мы воспринимаем сцены охоты в документальных фильмах о природе? Бог его знает. А в следующую минуту, когда участь раненого решена (ему обрезали путы, и он разбился о дно ущелья), тот же чиченец оборачивается к Лапе Ягуара — ищет на его лице привычный страх. А страха-то нет (того убитый отец учил не болеть страхом).

Мел Гибсон — артист и режиссер развлекательного кино, мастер дивертисмента. И при всем удовольствии для историков, культурологов и социологов «Апокалипсис» — всего лишь фильм, призванный захватывать дух сидящих в зале. Фильм-погоня, фильм-гонка, фильм лихорадочного действия: выживет или не выживет герой, которого преследуют.

Есть здесь и непрерывный бег в течение дней и ночей, и трогательное братание брошенных в лесу детей (старшая девочка приглашает присоединиться к своей стайке чужого мальчика и кричит матери: «Не бойся, я за всеми присмотрю!»), и зверские улыбки жрецов и князей, явно понимающих, что человеческие жертвы — кровавый фарс для народа, и роды в каменной ловушке для животных, наполовину заполненной студеной ливневой водой. Есть и сугубые мифологические страшилки: еще одну девочку, больную чем-то ужасным (возможно, сифилисом — ни оспы, ни чумы, ни холеры доколумбова Америка не знала), воины отгоняют от себя, а она вдруг превращается в пророчицу, одержимую богиней, и все ужасно пугаются. Кстати, это тоже вполне согласуется с ролевой игрой — в традиции майя было принято слушать и почитать безумиц, изрекающих странные и страшные словеса — почти совсем как юродивых у русских.

Наконец, в лучших традициях американского развлекательно-поучительного, «скаутского» искусства есть и финальное моралите (этот канон явно сближает «фабрикантов грез» с баснописцами). Спасшийся от чиченцев герой инстинктом чует: к появившимся невесть откуда «чудовищам» — испанским кораблям — приближаться нельзя и уводит жену и сыновей в Лес,

который и спас их, и породил, и дает кров и пищу. Он уходит в пространство мифа, откуда его на 136 минут вытащил Мел Гибсон. «Чистые» дикари, если и погибнут в конце концов, то тихо-мирно, вместе с Лесом, как это и пророчит их сказитель: «Однажды Мир скажет: «Меня больше нет и мне нечего тебе дать» (не знаю, откуда взялась эта цитата и вся яркая история деревенского сказочника. Возможно, сценаристы просто сочинили ее, но навеяна она явно историей из «Пополь-Вуха» о том, как животные взбунтовались против алчности Человека и что из этого вышло). Люди джунглей не вызовут гнева новых завоевателей, им нечего будет им предложить (золота у них нет, а вырванные с корнем органы Христу не нужны). Только глобальное сельское хозяйство, преобразование самой природы уничтожит этих ее детей. Бросившие же природу ради соблазнов познания, развращенные кровавыми суевериями и гордыней жители Чичен-Ицы идут навстречу шлюпкам, несущим гибель всему их «странному» государству и обществу.

В «жизни», разумеется, все было не так. И расцвет культуры майя миновал за сотни лет до прихода конкистадоров. К моменту их появления угасающие крошечные государства терзали друг друга в жалких вылазках «двор на двор» — и вправду, почти таких, какая показана в «Апокалипсисе». И ушли тысячи и тысячи из городов обратно в джунгли, где забыли и астрономию, и алфавит (а его и так-то знали в каждом поколении с десяток жрецов, не более).

Наконец, самое главное, по-моему, заблуждение связано с наивно понятым пафосом фильма: будто авторы пытались представить беспросветную эскалацию жестокости по мере развития культуры. Мол, «чем цивилизованней, тем жесточе». Вот, например, читаю в рецензии (интернет-издание «Афиша») Петра Фаворова: «В финале, когда на океанском пляже два голопузых агента Кукулькана, забыв о настигнутом наконец отступнике, с разинутыми ртами смотрят на первые шлюпки с закованными в броню испанцами, создается (еще раз — может, и против воли режиссера) впечатление, что христианские колонизаторы будут куда как хуже солнцепоклонников. А там — и до апокалипсиса недалеко». «Против» или не против «воли», судить не берусь. В кадре «закованные в броню» остаются секунды три. А история знает, что европейцы на корню срубили индейские цивилизации не только в погоне за наживой (хотя богатство, понятно, любят все). В Новый Свет плыли самые отчаянные, каторжники, выпущенные под обязательство отплыть за океан из тюрем, пламенные до фанатизма священники-миссионеры (такими Испания всегда славилась, как ни одна другая страна), невежественные кондотьеры, прельщенные перспективой повоевать за короля и за награду. Учтите все, что сможете вспомнить для такой игры — из кино, книг и житейского опыта. И какие же мысли-чувства пришли бы вам при виде тех картин, которые показал Гибсон в Чичен-Ице? В царстве дьявола, где надо, осенившись крестным знамением, срочно все это уничтожить и понаставить храмы во имя Отца и Сына и Святого Духа, аминь.

Епископ Диего де Ланда, тот самый, от кого и Гибсон, и историки знают 80 процентов того, что вообще известно о майя, во второй половине жизни очень сокрушался о том, как провел первую половину. Как сжег почти все письменные памятники майя, как, «желая просвещать, вверг этот несчастливый народ в первобытную дикость, откуда он был некогда выведен колдовством и бесовским наущением». Он пытался восстановить, что мог. Вскоре был создан испано-майяский. Записан «Пополь-Вух». Записан Чилам-Балам. В XX веке Юрий Кнорозов расшифровывал индейские иероглифы. С XVI до XX века мир был свидетелем очередного витка «очеловечения» человека отнюдь не только на пути к Освенциму, но и к благородным целям. Пробуждался научный интерес к Чужому. И вот еще один виток — пробуждение интереса к психической и душевной натуре чуждого, да еще и древнего народа. К тому, чтобы узнать его для себя и познать — почти телепатически. Или, если угодно, духовно, по-братски. Пусть и с праздным любопытством кинозрителей.

ВИКА СМИРНОВА

Любители

...Невозможно быть ни в чем особым человеком, если мы не являемся универсальным человеком.

Жюль Мишле

Когда уволенный министр Венсан, главный герой «Садов осенью», покинет дворец, его мама будет сидеть на скамейке в парке, читая книжку Фурье, благородного утописта, писавшего про приятную изменчивость инстинктов и учившего не препятствовать страстям.

В квартире Венсана встретят бомжи, обосновавшиеся среди фамильных ампиров. Его жена отчалит в Италию, любовницы пригреют, знакомый хозяин бистро нальет рюмочку, а работник Люксембургского сада (в прошлом, кажется, тоже министр) пригласит выпить и закурить «Голуаз». Словом, в «Садах» будет все, что присуще автору «Листопада»: и обманчивая конфликтность, и тихие попойки с друзьями, и бесконечное обустройство жизни, которое венчается прямо-таки эдемским финалом — женщины Венсана соберутся за столом в Люксембургском саду.

Как всегда, в кадре будут толкаться маскарадные русские и французские проститутки, пестрый африканский сброд и навязчиво курсирующий object de desire — античная статуя, переезжающая с консюмеристкой-любовницей из одних апартаментов в другие.

Сразу скажу: многим этот новый (столь щедро цитирующий себя) Иоселиани покажется чересчур благодушным. Одни отметят, что мэтр заводит все ту же волынку. Другие пошутят: дескать, название как нельзя точнее свидетельствует об «осени» самого режиссера. Все вместе спокойно проигнорируют его радикальность, которая, если попытаться опи-

«Сады осенью» *(Jardins en automne)*
Автор сценария и режиссер **Отар Иоселиани**
Оператор **Уильям Любчански**
Художник **Эмманюэль де Шовиньи**
Композитор **Николас Зурабишвили**
В ролях: **Северен Бланше, Мишель Пикколи, Отар Иоселиани и другие**
Pierre Grise Productions, Cinemaundici, Cinema Without Frontiers
Франция — Италия — Россия
2006

сать ее в двух словах, — в виртуозном развертывании любимой автором темы: антропологии Власти.

Тут, впрочем, нужно добавить, что речь не пойдет ни о конкретной политической власти (это было бы пошло), ни, разумеется, о сатире на французских политиков (фигурирующие в фильме министры слишком карикатурны, а распевающий за окном электорат едва ли похож на реальный).

«Сады» — о власти как обладании (вещами, историей, смыслом), о производимом ею отчуждении и о нравственном стоицизме, не зря столь часто склоняемое эпикурейство Иоселиани здесь обретает философски буквальный, а не описательно-метафорический смысл.

В сущности, можно сказать, что «Сады» Иоселиани — это те же «Сады» Эпикура. Как и там, речь идет о тщете обладания, о плюрализме причин, никогда не сводимых к одной единственной (а значит, можно быть министром и поигрывать в карты, словом, только так и можно быть кем бы то ни было!). Как и там, речь об осмысленной кривизне поступков, о легком, но не легкомысленном обращении с миром, наконец о том, что можно *быть* в политике, но нельзя *быть политиком* (что равносильно сведению к статусу, отграничению от мира, игнорирующему существо самой жизни — вечно изменчивой и подверженной случаю).

Словом, если вернуться к герою, спросив, к чему в этой жизни привязан Венсан, ответ будет весьма тривиальным: к тому, что никогда не бывает одним и тем же, — к удовольствиям, женщинам, рюмке. Так, покидая министерское кресло, он переодевается в уютный старый пиджак, а уходя из казенной квартиры, забирает картину с коровой и чесалку для спины, по законам жанра мгновенно уплывающую к *другому*.

Как и бесчисленные иоселианиевские герои, Венсан *имманентен*, а не укоренен в бытии. Прошлое в квартирах министра воплощают безымянный антик и все те же коровы, любовно написанные неизвестным дилетантом-анималистом. Ритуал, как обычно, превосходит Историю[1], а потому поминание павших в поместье Венсана немедленно превращается в балаган, а благоговение перед прошлым кочует в излюбленную режиссером эксцентриаду. Впрочем, в новой картине отчуждаются не только История или частная собственность (как это было в «Охоте на бабочек») — здесь уже сами герои скандально не совпадают с собой, попеременно прикидываясь уборщицами, рабочими и пианистками.

Скажем, тот же Венсан ни минуты не бывает *только* министром. Даже сидя в кресле, он продолжает эпикурействовать (пьет вино, тягает штангу, играет с помощниками в карты). Сцена с политической картой, прикрывающей игральные карты, точь-в-точь повторяет сцену в «Разбойниках», где скромные труженики НКВД стыдливо прикрывают столик с едой при появлении главного инквизитора[2].

Как и его многочисленные предшественники, Венсан — гедонист, любитель женщин и, главное, непрофессионал, amateur — тот человеческий тип, к которому благоволит режиссер.

Любопытно, но у Иоселиани никогда не увидишь хорошего «профессионала», будь то художник или рабочий, музыкант или секретарша. У него все немножечко троечники — наигрывают, пописывают, потихоньку изобретают.

Уборщица из министерского дворца оказывается неплохой пианисткой, вороватый хозяин бистро — коллекционером детских игрушек, мама Венсана — переодетым Мишелем Пикколи, демонстративно не желающим перевоплощаться в старую даму. Если профессиональные актеры для Иоселиани слишком профессиональны, то «мастера своего дела» (лишенный вредных привычек отличник из «Листопада» или рассорившийся с отцом чиновник из

---

[1] История понимается Иоселиани в духе Мишле, писавшего: «Мы все были в лоне первых отцов, в чреве тогдашних женщин, пусть это будет понято в *материальном смысле*». (Курсив мой. — *В.С.*)

[2] Подобная сцена есть и в «Охоте на бабочек». Этот фирменный, многократно отрепетированный иоселианиевский гэг — не что иное, как ирония по поводу любой «глубины», любого финального «смысла», представляющего еще одну метонимию пустоты.

«Садов») антипатичны, так как слишком поверили в цельность натуры. Если подлинные герои — рисующие, пишущие, иными словами, пребывающие в пути, то любой знаток демиург — самозванец, присвоивший биографию, как присваивают мелкие побрякушки и фамильный фарфор.

Вспомним, как комично исчезает из портфеля чесалка Венсана, путешествуя под комбинезоном коллекционера Жижи. Как жизнь старушки («Охота на бабочек») со всем ее смыслом (кстати, следующим всем заповедям Иоселиани: праздность, гедонизм, нестяжательство и т.п.) оказывается буквально пущена под откос террористами. Вспомним, наконец, как благонамеренный, рассорившийся с отцом чиновник из «Садов» прибывает в ту же больницу, что и непутевый экс-министр: тот, кто жил разумно и праведно, делит палату с бездельником и пропойцей. Или чудесную сцену с гробами с участием комических стариков, ссорящихся из-за гроба (чтоб был по мерке, благоухал сосной и т.п.), великолепно иронизирующую над устроением правильной смерти, равно как и над любым индивидуальным спасением в будущей жизни.

Если резюмировать все эти бесчисленные сюжеты, окажется, что желание обладать чем бы то ни было, включая профессию, венчает фиаско, а все, что присвоено (от столового серебра до фамильной истории, от должности до репутации), будет растоптано беспечным авторским роком[3]. Отметим еще деталь. Даже такой род занятий, как творчество, у Иоселиани не застрахован от отчуждения. Так, отождествляя себя с профессией, художник перестает быть творцом. Ведь его задача — не давать ответы, а вводить в мир неопределенность. Разыгрывать бесконечный спектакль вопросов или, как сказал бы философ, «создавать зрелище бесконечного праксиса». Возможно, поэтому у Иоселиани не встретишь подлинного искусства.

Его «любитель» Арно рисует лишь между прочим, в промежутках между попойками и посадкой деревьев. Художник — тот, кто хочет им быть, а потому его невозможно прибрать к рукам или сделать заложником институций, пустить его творчество в оборот или назначить обществом свидетельствовать об истине[4].

К слову, именно в этом смысле Иоселиани — противник любого Музея: увешанные искусством апартаменты немедленно оказываются обворованными. Да и само искусство — картины, статуи, городские скульптуры — бесконечно меняет внешность (взорванный памятник в «Фаворитах луны» заметно хорошеет от взрыва, являя зрелище ван-гоговских башмаков, а салонный портрет, который все время воруют и подрезают, вдруг обретает подобие живописи в комнатке вора).

Я бы сказала, что у Иоселиани не меньшим художником является случай, который *раскрывает сущность предмета,* освобождает от собственной роли, меняя лимузины на автомобили, жен на любовниц, а экзотических птиц на чесалки для спин.

Добавим. Случай чудесно дезавуирует любую «естественность» (в том числе любое «естественное положение дел»), а поэтому в «Садах» никогда ничего не заканчивается: ни женщины, ни попойки, ни драки, ни обеды с туземным монархом... Риторическая избыточность здесь достигает предела, дабы продемонстрировать: мир принципиально незавершен и никому не бывать в одной роли.

Любопытно, но в свете сказанного и карикатурные, демонстративно бездельничающие министры Иоселиани — тоже в некотором роде политики. Так что же в таком случае разоблачается? Поза: желание слиться с креслом, завладеть местом, которое, как мы знаем из философских учебников, пусто.

---

[3] Подлинным героям Иоселиани скорее свойственно безразличие, понимаемое как приятие жизни без различия на удачи и неудачи. Отсюда, кстати, и головокружительная беззаботность, и фирменное отсутствие удивления, которые не проявление сентиментального благодушия, а следствие того же «не жаловаться на случай, не роптать на промысел».

[4] Можно сказать, что Иоселиани изобрел тот тип творца, который уклоняется от присвоения обществом и культурой. Художник Арно действительно «исчезает в произведении», потому что исчезает произведение. Его попросту стирают с асфальта, его смывает дождь или равнодушно закатывают маляры, стремящиеся «убрать это дерьмо» (жирафов, нарисованных на стенах бара Жижи) до прихода новых хозяев.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Духless

Кумир был вырезан грубовато, но умело. Поклоняться Проппу стали еще в незапамятные времена, такие незапамятные, что никто и не помнил, что это за Пропп такой и зачем ему следует поклоняться. Много чего знали про Белбога и Чернобога, про Громовика и Мокрую Мокриду, да и про Отсекающую Тени рассказывали немало лишнего; некоторые самолично видели издалека Мироеда, а вот насчет Проппа никто ничего определенного сказать не мог, у него даже жрецов своих не было. Знали только, что он установил все законы, по которым идут дела в мире. Законов тоже никто не помнил, хотя исполнялись они неукоснительно.

Михаил Успенский. «Приключения Жихаря»

«Волкодав из рода Серых Псов»

По роману Марии Семеновой

Автор сценария и режиссер **Николай Лебедев**
Операторы **Валерий Мартынов, Ирек Хартович**
Художник **Людмила Кусакова**
Художник по костюмам **Светлана Титова**
Композитор **Алексей Рыбников**
В ролях: **Александр Бухаров, Оксана Акиньшина, Александр Домогаров, Нина Усатова, Андрей Руденский, Лилиан Навзрошвили, Евгения Свиридова, Татьяна Лютаева, Артем Семакин, Игорь Петренко, Наталья Варлей, Юозас Будрайтис и другие**
«Централ Партнершип»
Россия
2006

В некотором царстве, в некотором государстве (а к тому же в далекой-далекой Галактике, о чем крайне трудно догадаться, глядя на экран) жили-поживали разные племена, хорошие и плохие. Особенно хорошим был род Серых Псов, мирных поселян, ловко притворяющихся берендеями из «Снегурочки» А.Н.Островского. Но однажды ворвались к Серым Псам вороги и вырезали всех под корень, зачем-то оставив в живых только одного мальчишку, как раз перед набегом смастерившего из прутиков летающую птичку. Паренек запомнил на всю жизнь, как загорелись крытые соломой избы, как «по-тарковски» рассыпался свежий урожай яблок под копыта мчащихся черных коней, как несколько актеров в супостатских куфиях пытались разыграть кровавую сцену набега из

«Андрея Рублева», убивая его отца-кузнеца и беременную мать, и как на руке главного ворога невзначай обнажилась татуировка в виде волчьей головы (прям как у байкеров «Ночные волки»). Потом мальчик вырос и стал статным добрым молодцем с живописно разбросанными (гримерами) по лицу шрамами, набычившимся взглядом, спутанными нарощенными волосами и неуловимой для памяти, но тем не менее все же приятной наружностью (Александр Бухаров). Сопровождает его повсюду единственный верный друг — Нелетучий Мыш без мягкого знака и с дыркой в крыле, залатав которую, Мыша вполне можно использовать не только в качестве почтовой гаррипоттеровской совы, но и боевого камнемета.

В сформированном пространными флэшбэками прошлом у добра молодца осталось рабство в дáлеких и холодных Самоцветных горах у негодяев из братства Волка, законное освобождение из волчьего концлагеря после героического поединка с одним из вертухаев-охранников и собственно обретение по итогам этого события имени Волкодав. А в анамнезе, как отзвук никак не озвученного в фильме прошлого, постоянно возникает мистико-духовная связь с некоей дамой в летах по имени мать Кендарат, которая одета в точности как «нотр дам» в библейских эпиках и регулярно с олимпийским равнодушием сообщает Волкодаву о том, что миром правит любовь. А в доказательство исправно снабжает его волшебным золотым порошком, похожим на бенгальский огонь, способным и силы придать, и раны излечить, и жизнь вернуть, и мозги прочистить. Странно, что авторы не заметили очевидной, но ненужной в их серьезном творении ассоциации.

В своем настоящем Волкодав полон тех же намерений, что и несчастная Беатрикс Киддо, когда она очнулась из долгой комы и решила убить Билла. Как и у Тарантино, в данном случае путь мстителя тоже становится движущей силой сюжета, начавшись с сумбурного убийства довольно симпатичного сладострастника Людоеда (Александр Домогаров), который, впрочем, оказался вовсе не людоедом, а недалеким слабаком и недо-Биллом, всего лишь родственником главного врага. Роль настоящего Билла легла на плечи некоей громоздкой, сильно костюмированной личности без лица и с детсадовской кличкой Жадоба. Сыграть этого славного подражателя-эпигона толкиеновских назгулов и лукасовского Дарта Вейдера предлагали тому же Домогарову, но актер предпочел умереть в самом начале фильма, зато с открытым лицом. Впрочем, никто не знает, кто сыграл Жадобу, так что не исключено, что это все-таки Домогаров. Этого Жадобу Волкодав станет ловить на живца — на случайно подвернувшуюся в случайно встреченном обозе кнесинку из славного города Галирада по имени Елень (символ нонконформизма Оксана Акиньшина, по непроясненной причине озвученная Ириной Лачиной).

В этом месте, само собой, хочется остановиться, передохнуть и в утешение вспомнить, что сэр Алек Гиннесс тоже не был в восторге от того «мумбо-юмбо», которым он занимался в «Звездных войнах», а зрителям между тем понравилось. Да и сам сэр, после того как оттянул лямку великого джедая и мастера martial arts Оби Вана Кеноби, с благодарностью обнаружил, что отчисляемый ему от лукасовского триумфа процент в надцать раз превосходит пенсию, назначенную Ее Королевским Величеством. Но все-таки, граждане, мне неприятно сообщать о том, что романтическую героиню главного «славянского фэнтези» в наших широтах без всякого юмора зовут, прости господи, Елень Глуздовна и никого не коробит, что это имечко ни в какие ворота не лезет.

Однако вернемся к нашему сюжету, хотя обнаружить его в «Волкодаве» не так-то просто: помимо того что он обслуживает продвижение главного героя к поединку с Жадобой, он бесцельно плутает по миру в группе людей, севших, как говорится, на хвост Волкодаву без особой нужды для развития действия. Полудохлый волшебник Тилорн, построивший замок Людоеда и спасенный Волкодавом при разрушении этой шаткой постройки (по книге, насколько я поняла, он инопланетянин-землянин, наблюдающий за разви-

тием раннего средневековья на этой планете, как Румата в «Трудно быть богом» Стругацких). Периодически этот Тилорн якобы из последних сил налагает светящиеся неоновым светом руки на раны, и те исчезают (изображает его Андрей Руденский в постижерском недоразумении, коими изобилует картина). Кроме него, к Волкодаву прибился доходяга-школяр по имени Эврих, без нужды размахивающий иудейскими свитками чего-то похожего на Евангелие и демонстрирующий знания средней школы (тоже, кстати, вроде бы инопланетянин; его играет Артем Семакин). Есть еще дева-воительница-амазонка Эртан, затянутая в черную кожу с байкерскими клепками (Лилиан Навзрошвили) — она создает Волкодаву дополнительные трудности в боевых сценах. Есть юная служанка кнесинки Ниилит (Евгения Свиридова), спасенная Волкодавом от грязных лап Людоеда. А также некая Лекарка (Татьяна Лютаева), до кучи тоже спасенная Волкодавом от злобных харюков. И — самый непонятный персонаж — некто Дунгорм, роль которого досталась легенде совкино Юозасу Будрайтису, стоически промолчавшему весь фильм. Ни характеров, ни историй, ни сюжетных функций у этой свиты Волкодава нет.

Собственно, даже героев с функциями здесь раз-два и обчелся. Волкодав, как уже сказано, мститель убийцам родителей и всего рода Серых Псов. Кнесинка, с одной стороны, как всякая блондинка, нужна для украшения и мелодраматизации сюжета (прекрасно ее явление Волкодаву голой с заявлением: «Хочу сына»). С другой стороны, она необходима Жадобе в качестве жертвы. Он хочет отцедить из нее немного (вернее, много, поскольку Жадоба максималист и глобалист) крови, чтобы с помощью некогда похищенного Людоедом галирадского талисмана, похожего на обувную стельку (путано переходя из рук в руки, в одном из финальных эпизодов картины эта штуковина прилипает к следу на заветной скале с нехорошими последствиями для хороших героев), открыть Небесные Врата и пробудить мировое зло, представленное западнославянским духом смерти Мареной (в фильме, как и в книге, она зовется Мораной и похожа на ворону размером с Кинг Конга, которая злится из-за того, что супервайзеры спецэффектов не смогли добиться, чтобы ее пиксели крепко держались на месте). Какая из всего этого беспорядка выгода лично Жадобе, заварившему кашу, ей-богу, понять совершенно невозможно. Видимо, он начитался Толкиена до зеленых человечков и у него возник комплекс Саурона.

На режиссера «Волкодава» могли бы подать иск практически все делатели блокбастеров. Уверена, что, как человек старательный и неленивый, Николай Лебедев — хотя и отрицает это (клянется, что видел только «Конана») — пересмотрел немало. Чтобы уличить его в этом, не надо быть большим знатоком — все лежит на поверхности (речь идет не о литературных мотивах, а о конкретной визуализации). Процитированные планы, раскадровки и даже целые сцены видны всякому зрителю. Скажем, кровь девицы, которую надо пролить, чтобы снять заклятье, — это из «Пиратов Карибского моря». Метеорологический апокалипсис, нависший над Галирадом из-за потери «стельки», — из неудачной британской вампуки «Мстители», где злой Дед Мороз, сыгранный Шоном Коннери, нагнал такую же неподвижную тучку над Лондоном. Затаенные взоры, которые бросает Волкодав на охраняемую кнесинку, тут же вызывают в памяти пуленепробиваемого Кевина Костнера в «Телохранителе». Отрубленная рука Жадобы с татуировкой вместо Кольца Всевластия и меч, полученный опять же вместо Кольца, — понятно откуда. Световой меч джедаев, который в финале откуда ни возьмись (по просьбе, обращенной к некоему подобию Перуна) дается Волкодаву, чтобы отмахиваться от мирового зла, — тоже ясно. Поединки, сведенные монтажом (при котором, похоже, не из чего особо было выбирать) к чередованию статичных крупных планов и невнятному мельтешению пикселей, вдохновлены «Конаном-варваром» без учета года выпуска этого в своем роде революционного фильма. Битва на мосту постыдно (вследствие удешевленной вторичности и постоянного убегания пикселей с места прописки) травести-

рует две ключевые сцены из «Властелина колец». Убивающий людей живой туман один в один похож на спецэффект образца 80-го года из фильма Джона Карпентера «Туман». Короче, получился настоящий кинокапустник. Только несмешной.

Впрочем, образцы выбраны не без вкуса и сами по себе хороши. Нехорошо то, что использованы они с изнуряющей серьезностью. В фильме есть только одна сцена, которая из него вываливается в силу своей циничной пародийности. Это вставная новелла о свиноподобных и туповатых харюках-монголоидах, в которой звездит вовсю Нина Усатова, шевеля наклеенными уса-

«Волкодав из рода Серых Псов»

ми. Смотрится она как омаж классическим ядреным сказкам Александра Роу. Именно этот комический эпизод показывает, какой стиль спас бы «Волкодава» с его весьма скромным для настоящего «высокого фэнтези» бюджетом и бедным на идеи и эмоции сюжетом, который хоть и был радикально переписан режиссером, но не обрел при этом ни одного нового смысла по сравнению с романом Марии Семеновой.

Признаюсь, что к Николаю Лебедеву я отношусь хорошо и у меня нет намерения глумиться над неудачей этого трудолюбивого и культурного режиссера. Но все же он как автор фильма (сценарист и режиссер) должен отдавать себе отчет в элементарных вещах. Используя мотивы семеновского «Волкодава», можно сделать только квазипародию на «Властелина колец» а-ля рюс, но никак не полноценное фэнтези, хоть сколько-нибудь приближающееся к уровню толкиеновской эпопеи, чьи «уши» торчат в «Волкодаве» живым укором. Ведь для Толкиена создание трилогии было не безделкой и не забавой, а осмыслением всего личного духовного опыта, и он прекрасно понимал, что за мир, который создал, несет ответственность перед Богом. Семенова же, как она много раз говорила, с легкостью в мыслях необыкновенной начирикала «Волкодава» только оттого, что ей осточертело переводить за гроши какое-то третьеразрядное зарубежное фэнтези, и она решила сама стать писательницей, неожиданно взорвав книжный рынок в унылом 1995 году. Стоит ли удивляться, если уровень мотивации и мышления авторов полностью соответствует уровню мотивации и мышления их героев. Вот не нуждающаяся в комментариях цитата из интервью Семеновой: «Кстати говоря, сам дедушка Толкиен, которого я читала до всех переводов, при всем своем величии сразу вызвал у меня глубокий протест тем, что у не-

го есть злые народы и добрые. Увидел гоблина — бей. Чем мне при всей художественной несопоставимости с Толкиеном дороги и близки «Звездные войны»? Тем, что там никто не подсчитывает, у кого сколько лап, щупалец, крыльев и так далее, — там смотрят на личность». В общем, с личностью тут все понятно.

Конечно, я нисколько не подозреваю ни производящую компанию, ни продюсеров, ни режиссера «Волкодава» в неискренности намерения на полном серьезе создать новое русское фэнтези. Они потратили много сил, денег и времени на эту картину. Они выбрали достойные образцы для подражания и цитирования. Они действительно надеялись, что можно превратить дилетантский роман в то, чем он пыжится быть. И они вполне резонно делали ставку на фанатов этой книги, как в свое время Питер Джексон — на «толкиенутых». К тому же они построили на «Мосфильме» целый деревянный город, послужив, по-видимому, возрождению многих утраченных в постсоветском безвременье киноремесел. Они сшили около двух тысяч костюмов, включая действительно впечатляющий свадебный наряд, расшитый бисером. Они продвинули хотя бы на полшага вперед профессиональные навыки наших создателей спецэффектов. Но и с патриотизмом они не переборщили, сделав аж в Стокгольме цветокоррекцию, а звуковые эффекты — в самом Лондоне.

Чего ж вам боле? Так и хочется воскликнуть: чудны дела твои, Господи! Можно ли было всего лет пять назад подумать о таких амбициях, бюджетах и возможностях! Однако получившаяся картина, как и самый симпатичный ее герой, хоть и трепыхается, но взлететь так и не может. Фокус не удался, за исключением явной способности (не фильма даже, а нашей киноаудитории, жаждущей досуга в новогодние каникулы) отбить за праздники совокупный производственно-рекламный бюджет. А самое неприятное, что причина неудачи проста и банальна: графоманская литературная основа, нескладно написанный сценарий и, главное, — отсутствие хоть как-то сформулированной идеи. Данила Багров с его вопросом: «В чем сила, брат?» по-прежнему на фоне пустоголового новорусского кино смотрится великим мыслителем. Не хватает фильму и того важного ингредиента, без которого русское фэнтези, сколько в сюжет Лучезаров и посконных рубах ни заложи, никогда не сможет обрести идентичность. А именно: русского духа. Что это такое, даже объяснять не надо. Достаточно вспомнить очень разные по стилю былинно-сказочные опыты двух Александров — Птушко и Роу, которых вполне можно считать родоначальниками русского фэнтези-кино.

Не сомневаюсь, что люди отнесут в кинотеатры свои рубли, которые, конвертируясь, создадут у авторов проекта иллюзию правильного выбора и литературной основы, и методов ее воплощения на экране. Но мне почему-то эти успехи отечественного кино в прокате все больше напоминают «Трансвааль-Парк», который, прежде чем рухнуть, исправно подсчитывал выручку. И самое ужасное: у меня открыт абонемент в этот развлекательный комплекс.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Ловец призраков

Молодой режиссер Павел Руминов сделал два короткометражных фильма, вследствие чего, по его словам, был причислен «независимыми европейскими экспертами» к сотне «лучших кинорежиссеров настоящего времени», а также получил лестное предложение снять недешевый зрительский фильм. Со стороны продюсеров это был рискованный шаг. Ибо эрудированные неофиты с их единственным приоритетом — горячей страстью к самовыражению — часто представляют собой стихийное бедствие для жанра. Сначала они снимают концептуальные короткометражки, убедительно рассуждают о природе зрительского кино, оставляя ложное впечатление, будто для них сделать его — «раз плюнуть», а, заполучив возможность поставить свой первый фильм, запихивают туда все свое интуитивное знание о мире, скрывая его под каркасом, например, обещанного ужастика. То есть ведут себя по отношению к зрителю, как непрошенный собеседник в метро, заставляющий выслушать свои тайны. К счастью, если речь идет о внутренних демонах (читай, тараканах), про ужастик можно забыть сразу, любой призрак ретируется, не препираясь. Так и случилось с первым полнометражным фильмом Павла Руминова.

Еще до того как он стал клипмейкером, историком кино, проповедующим в театре «Практика», и подающим надежды режиссером, Руминов был журналистом и, по-видимому, истории сочинял всегда. Судя по сценарию картины «Одиночество крови», это у него получалось удачно. Для своего режиссерского дебюта Руминов придумал сюжет о взбунтовавшихся мертвецах, которые мстят оставшимся на земле обидчикам, с эффектным актом укрощения зла (пусть и высокомораль-

«Мертвые дочери»

Автор сценария и режиссер **Павел Руминов**
Оператор **Федор Лясс**
Художники **Артем Кузьмин, Константин Шарков, Екатерина Щеглова, Валерий Назаров**
Композиторы **Александр Иванов, Валерий Назаров, Алексей Таруц, Трей Ганн, Павел Руминов**
В ролях: Е **катерина Щеглова, Михаил Дементьев, Никита Емшанов, Дарья Чаруша, Равшана Куркова, Артем Семакин, Михаил Ефимов и другие**
PRAKTIKA Pictures по заказу «Централ Партнершип»
Россия
2007

ного) в финале. Оценив потенциал идеи, американская студия Gold Circle купила права на римейк, отсмотрев лишь рекламный трейлер еще не снятого фильма.

Мертвые дочери — это три невинные крошки, которых утопила собственная безумная мать. Убиенные не получили покоя на небесах. Они одержимы жаждой мести. Зарезав родительницу, которую заперли в психушку, девочки не угомонились и расправились с вполне посторонними бедолагами, уличенными в неправедной жизни. И останавливаться не собираются. Свою очередную жертву мстительницы выбирают очень просто — следуют за тем, кто последним видел предыдущую. Правда, те, кто за время наблюдения ни разу за три дня не согрешит, останутся жить. Но, оказывается, что выполнить это условие шансов у жертв немного.

Под прицел беспощадных дочерей-убийц попала и целая компания молодежи — девушка-риэлтор, которой предстоит «впарить» подозрительную квартиру клиентам, дизайнер, заканчивающий работу над упаковкой для детского йогурта, программист, собирающийся на халтурку в банк, диджей, которому вообще каждый день надо идти на работу, и центральная героиня — копирайтер (Екатерина Щеглова), девушка а-ля канадская экстремалка Сара Полли с внешностью ангела и характером бойскаута, которая дальновидно оставляет все дела и сосредоточивается на сборе материалов о противнике. Все лица неизбитые и актеры начинающие.

Поняв, что им грозит смертельная опасность, все они немедленно принимаются «творить добро» в том виде, как они его понимают: официантам в китайском ресторане дают двойные чаевые, не превышают скорость на дорогах и не приклеивают жвачку где попало. Отшвыривают сигарету, если захотелось курить. Выругавшись по поводу коллеги по работе, тут же мысленно просят у него прощения. Вскоре совсем теряются, будучи не в состоянии решить, что же преследователи сочтут основанием для кары. Впрочем, они вообще не способны отличить плохое от хорошего, пока кому-то не приходит спасительная идея скачать из Интернета десять заповедей. Правда, это знание не гарантирует соблюдения завета Господня, и тогда один из героев, решив, что «ничего не случается с тем, кто ничего не делает», запирается в квартире, окружает себя христианской символикой, понакрутив крестов даже из пачки макарон, и впадает в забытье на три дня. Словом, абсолютно неподготовленные к праведной жизни, инфантильные молодые люди спотыкаются на каждом шагу, пребывая в страхе перед злобными утопленницами.

Не маячь эти призраки где-то поблизости, вооруженные «всеми видами холодного оружия», можно было бы получить удовольствие от остроумной молодежной комедии, беспощадно представившей «поколение менеджеров и программистов» натуральными моральными уродами, даже не подозревающими об этом. Однако «Мертвые дочери» позиционируются не как комедия, а как хоррор. Но в силу излишней спонтанности самовыражения своевольного режиссера как комические эффекты, так и злодеяния ходячих мертвецов не производят искомого впечатления. Единственные сильные чувства, которые возникают по ходу просмотра, — досада и беспокойство, ибо на экране ни триллером, ни любым другим жанром не пахнет: автор на наших глазах кромсает и сшивает сюжет, каждый раз открывая прорехи в другом месте, и сметанная на живую нитку ткань повествования безнадежно расползается. Все персонажи говорят скучными, вялыми и безразличными голосами (внятны лишь профессионалы — Елена Морозова в роли старшей сестры утопленниц и Артем Семакин — корреспондент желтой газеты, помогающий охотиться за призраками), как бы освобождая пространство для других, более значащих звуков. Камера не по делу дрожит и слишком часто бесцельно блуждает по городу, попусту выхватывая лишние подробности городской жизни пустынного мегаполиса. Но призрак, который старательно дышит, ухает и звенит при помощи какого-то музыкального инструмента, не очень это пространство занимает. Хотя автор и утверждает, что в его

фильме многое снято по Хичкоку, «кадрик к кадрику», это потустороннее «нечто» как-то не нашло своего определенного места. Оно все время вздыхает где-то справа и сзади благодаря услужливой роли «долби-стерео» и проявляет необъяснимую свободу по отношению к движению камеры. А та покидает одного героя, проходится по городским улицам, заглядывает к другому... А неповоротливое «нечто» все дышит и дышит за плечом зрителя. При некотором усилии этот невидимый персонаж можно принять за воплощение вселенской скорби, неотделимой от русской культурной традиции, — это не прибавит саспенса, но, возможно, внесет некую логику в режиссерский замысел.

Вообще же воспринять этот «новый русский хоррор» как упорядоченное авторской волей произведение не получается. Режиссер оказался в роли автоводителя, потерявшего управление на крутом спуске. Он пытается хоть как-нибудь вырулить к благополучному финалу, и по дороге ему удается совершить два-три весьма удачных виража. Вот, например, инфантильное сообщество приговоренных к праведности кое-как дотягивает до утра. Подуставший в борьбе с призраками диджей перебирает свои детские фото, риэлтор дышит свежим воздухом на пробежке, а создатель коробок для молочно-кислых продуктов резвится на спортплощадке. Даже едва не «поехавший крышей» программист, оставив макароны, снова включает телефон и начинает жить. После ночного кошмара краски утра кажутся ярче, а жизнь — живее, и этого скромного наблюдения могло бы хватить, чтобы делать фильм на таком контрапункте. Но подобной возможностью режиссер не воспользовался. Он потратил силы на то, чтобы расправиться с героями. Одним «повезло» больше — за их смертью режиссер изобретательно наблюдал, заливая глазное яблоко кровью и ловя последние отблески жизни в зрачках, других же наспех закидал ядовитыми стрелами или просто «убил» за кадром. И вырулил к финалу — кстати, стопроцентно жанровому. Один из компании («наша Сара Полли») в отчаянии пытается воззвать к «дочерям» с заклинаниями «идите ко мне!», «слушайтесь меня!», «простите меня!» и «нам пора покинуть этот мир...» Этот психоаналитический трюизм, как известно, верный способ укрощения призраков и маньяков. Финал с заклинанием, искаженным лицом героини и ее настоящей истерикой, слов нет, эффектен. Но на фоне полутора часов артхаусного тумана, который успел напустить эрудит и слегка гуру Павел Руминов ранее, он означает только одно: подчиняясь упрямому режиссерскому характеру, все это время мы какими-то тайными тропами пробирались к ближайшему телеграфному столбу.

К О М М Е Н Т А Р И И

«Судьба барабанщика», режиссер Виктор Эйсымонт. 1955

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Код Гайдара: автопортрет в багровых тонах

— А он... Ну, который дядя?
— Шпион, — коротко ответил военный.
— Чей?
Человек усмехнулся. Он не ответил ничего, затянулся дымом из своей кривой трубки, сплюнул на траву и неторопливо показал рукой в ту сторону, куда плавно опускалось сейчас багровое вечернее солнце.

Аркадий Гайдар. «Судьба барабанщика»

Один из выпусков программы «Как уходили кумиры» на канале ДТВ был посвящен жизни и смерти детского писателя Аркадия Петровича Гайдара. Надо сказать, что судьба и сама фигура этого человека уже давно привлекают внимание документалистов, при том что и фильмы о людях советского прошлого занимают внушительную часть экранного времени чуть ли не на всех каналах. Гайдару в этом смысле «повезло» больше многих других, и причины тому очевидны. Характерно, что одна из посвященных ему картин появилась под рубрикой «Гении и злодеи», причем, с точки зрения авторов, Гайдар в равной мере мог бы считаться и гением, и злодеем (последнее вызвало негативную и бурную зрительскую реакцию). В фильме «Аркадий Гайдар. Последняя тайна», показанном на канале «Россия», была приоткрыта завеса молчания над тем, что доселе не подлежало обнародованию, а именно то, что молодой командир стал жертвой чужой игры, что его именем прикрывали свои злодейства циничные и влиятельные люди.

Авторы ДТВ заняли позицию более нейтральную и решили в этом случае придерживаться строго официального — чтобы не сказать телеграфного — стиля: вырос в Арзамасе... участник гражданской... демобилизовался, стал писателем... чуть не арестовали, непонятно за что, но Сталин сказал: «Этого не надо»... Началась новая война, погиб... В аннотации на сайте ДТВ сказано: «Каждый выпуск программы — биография с сенсационными фактами, рассказанными автором, родственниками и друзьями Великих». Однако, по сути дела, решили не просто обойтись без «сенсационных фактов», но и самого Аркадия Гайдара, писателя и человека, заменить его анкетой. Почему? О причинах можно, конечно, гадать. Но есть впечатление: слишком глубок

и противоречив был этот человек, слишком сложна загадка его души, чтобы втиснуть ее в формат сорокапятиминутной передачи. Да и авторов трудно упрекнуть: основной-то темой является смерть героя, а о ней упомянули, так что, как говорил в подобных случаях Остап Бендер, главное условие соблюдено.

Был командир красных карательных отрядов Аркадий Голиков. В документальной, хотя и откровенно тенденциозной книге Владимира Солоухина «Соленое озеро» описано, как он собственноручно расстреливал заложников и пленных, как топил людей живьем в озере, как бил нагайкой на допросах... Казалось бы — портрет законченного садиста в буденовке с пещерным кругозором. Только в страшном сне может прийти в голову мысль о том, чтобы к подобным злодеям причислить автора «Чука и Гека», «Голубой чашки» и «Тимура и его команды». «Голубая чашка», кстати, была экранизирована через тридцать лет после публикации; на одном из интернет-сайтов недавно проводился опрос о лучших детских фильмах, и «Голубая чашка» за несколько дней собрала полторы сотни голосов, отзывались о ней так: «Хороший, добрый фильм». Как будто вся злая разрушительная сила вышла без остатка в командире красных карательных отрядов Голикове, ничего от нее не сохранилось в писателе Гайдаре.

Можно лишь предполагать, какой ужас вызывали в душе детского писателя Гайдара его сновидения, напоминавшие о кровавых делах Голикова. «Снились люди, убитые мною в детстве», — это фраза из его дневника. Кошмар пройденного он сумрачно выплескивал в свой дневник: «Сны по схеме № 1» или «по схеме № 2». Человек мучился и переживал. Его приятель Б.Г.Закс приводит жутковатые рассказы о том, что он сильно злоупотреблял спиртным, но иногда и без выпивки впадал в исступление, кричал, резал себя бритвой. А Гайдар-писатель создал своего литературного двойника — человека с приятной, располагающей оболочкой и с чем-то страшным, спрятанным глубоко внутри. В 1937 году alter ego Аркадия Гайдара появился на страницах «Судьбы барабанщика». Автопортрет в повести присутствует неявно. Повествование ведется от имени подростка Сергея Щербачева (потом в фильме он стал Баташовым), не имеющего с автором никаких общих черт. Ибо тот хотел в этом произведении взглянуть на себя со стороны. Появляется персонаж, в описании которого проявляются знакомые черты: «Полысел, потолстел, но все, как я вижу, по-прежнему добр и весел». Неистощимый шутник, весельчак и балагур, появляющийся в повести как дядя главного героя, странным образом не имеет имени. Вот как он сам представляется «племяннику», который его впервые видит:

— Понимаю! — воскликнул толстяк. — Ты, вероятно, думал, что я жулик, и терпеливо выжидал, как развернется ход событий. Так знай же, что я не вор и не разбойник, а родной брат Валентины, следовательно, твой дядя.

Довольно странно: это, пожалуй, единственный случай в творчестве Гайдара, когда один из центральных персонажей остается безымянным.

Сын писателя Тимур Гайдар вспоминал отца: «Его голос звучит свободно, раскованно, он полон человеческого тепла и доброты, мягкий юмор позволяет убедительно и ненавязчиво высказать важные мысли». Таким же описал его в своих стихах Маршак:

Большой, веселый, ясноглазый,
Присев к ребячьему костру,
Он сочинял свои рассказы,
Как бесконечную игру.

Таков же и «дядя» в «Судьбе барабанщика»: постоянно весел, даже эксцентричен, остер на язык, сыплет быстрыми, хлесткими фразами.

— Чкалов! — воскликнул он. — Молоков! Владимир Коккинаки!.. Орденов только не хватает — одного, двух, дюжины! Ты посмотри, старик Яков, какова растет наша молодежь! Эх, эх, далеко полетят орлята!

Или:

— Молодец! — тихо похвалил меня он. — Талант! Капабланка!

И странно! То ли давно уж меня никто не хвалил, но я вдруг обрадовался этой похвале... Я торопливо рассказал дяде, как было дело... как увернулся я от подозрительного проводника.

— Герой! — с восхищением сказал дядя. — Геркулес! Гений!

Аркадий Гайдар

Этот комический прием — смешение возвышенного, напыщенного стиля с ироническим тоном — весьма характерен для самого Гайдара и выработан, видимо, практикой плодовитого газетного фельетониста. Всего за несколько месяцев работы в пермской газете «Звезда» он написал 130 фельетонов.

В обрисовке образа «дяди» содержится, возможно, и аллюзия на опубликованную к тому времени «Голубую чашку». Вот небольшой фрагмент.

Рыжеволосая толстая Светлана стояла перед цветами, которые поднимались ей до плеч, и с воодушевлением распевала такую только что сочиненную песню:

Гей!.. Гей!..
Мы не разбивали голубой чашки.
Нет!.. Нет!..
В поле ходит сторож полей.
Но мы не лезли за морковкой в огород.
И я не лазила, и он не лез.

В «Судьбе барабанщика» есть карикатурный эпизод, когда «дядя» спел экспромтом им же сочиненную песню, как будто обращаясь от имени автора к юному читателю «Голубой чашки»:

— Трам-там-там! — Он закрыл ладонью струны и, довольный, рассмеялся. — Что, хороша песня? То-то! А кто сочинил? Пушкин? Шекспир? Анна Каренина? Дудки! Это я сам сочинил. А ты, брат, думал, что у тебя дядя всю жизнь только саблей махал да звенел шпорами. Нет, ты попробуй-ка сочини! Это тебе не то что к мачехе в ящик за деньгами лазить. Что же ты отвернулся?.. Кругом аромат, природа. Вон старик Яков из окна высунулся, в голубую даль смотрит. В руке у него, кажется, цветок. Роза! Ах, мечтатель! Вечно юный старик мечтатель!

— Он не в голубую даль, — хмуро ответил я. — У него намылены щеки, в руках помазок, и он, кажется, уронил за окно стакан со своими вставными зубами.

Видимо, Гайдар с определенным сарказмом относился к напыщенному воспеванию героизма в творениях советских писателей да и к своему статусу советского писателя. Ироничный «дядя» в «Судьбе барабанщика» постоянно, чаще всего совершенно не к месту использует фразеологию революционной героики:

— Он пишет слово «рассказ» через одно «с» и перед словом «что» запятых не ставит. И это наша молодежь! Наше светлое будущее! За это ли (не говорю о себе, а спрашиваю тебя, старик Яков!) боролся ты и страдал? Звенел кандалами и взвивал чапаевскую саблю! А когда было нужно, то шел, не содрогаясь, на эшафот... Отвечай же! Скажи ему в глаза и прямо.

Однако что-то в этом «дяде» не так. Постепенно становится все больше заметным, что «дядя» постоянно говорит (или вынужден говорить?) неправду. Вне опубликованных произведений, в личном письме из Сокольнической психиатрической клиники Гайдар описывает подобную странную постоянную лживость такими словами:

Одна беда — тревожит меня мысль, зачем я так изоврался... Казалось, нет никаких причин, оправдывающих это постоянное и мучительное вранье, с которым я разговариваю с людьми... образовалась привычка врать от начала до конца, и борьба с этой привычкой у меня идет упорная и тяжелая, но победить ее я не могу... Иногда я хожу совсем близко около правды, иногда — вот-вот — и веселая, простая, она готова сорваться с языка, но как будто какой-то голос резко предостерегает меня — берегись! Не говори! А то пропадешь! Не говори! А то пропадешь! И сразу незаметно свернешь, закружишь, рассыплешься, и долго потом рябит у самого в глазах — эк, мол, ты куда, подлец, заехал! Химик!

Протагонист «Судьбы барабанщика» говорит о своем «дяде» почти теми же словами:

«А может быть, — думал я, — дядя мой совсем и не жулик. Может быть, он и правда какой-нибудь ученый или химик... Он одинок, и никто не согреет его сердце... Нет, брат! Тут ты меня не обманешь. Тут я и сам химик!»

«Судьба барабанщика» была начата осенью 1937-го и закончена в 1938 году. В те годы говорить правду было иной раз не просто опасно — самоубийственно. Но Гайдар темнил явно не из страха. Гайдар почему-то скрывал происхождение своего псевдонима, версий об исключении из партии у него было несколько. Даже своему сыну Тимуру он «всегда отказывался рассказывать что-либо о гражданской войне». В автобиографии писал уклончиво: «Я был на фронтах: петлюровском, польском, кавказском, внутреннем, на антоновщине и, наконец, близ границы Монголии. Что я видел, где мы наступали, где отступали, скоро всего не перескажешь. Но самое главное, что я запомнил, — это то, с каким бешеным упорством, с какой ненавистью к врагу, безграничной и беспредельной, сражалась Красная Армия одна против всего белогвардейского мира».

Есть подобный эпизод и в «Судьбе барабанщика»:

Дядя, — спросил я, — отчего эта старуха называла вас днем и добрым, и благородным? Это она тоже по дури? Или что-нибудь тут на самом деле?

— Когда-то, в восемнадцатом, буйные солдаты хотели спустить ее вниз головой с моста, — ответил дядя. — А я был молод, великодушен и вступился.

— Да, дядя. Но если она была кроткая или, как вы говорите, цветок бездумный, то за что же?

— Там, на войне, не разбирают. Кроме того, она тогда была не кроткая и не бездумная. Спи, друг мой.

— Дядя, — задумчиво спросил я, — а отчего же когда вы вступились, то солдаты послушались, а не спустили и вас вниз головой с моста?

— Я бы им, подлецам, спустил! За мной было шесть всадников, да в руках у меня граната! Лежи спокойно, ты мне уже надоел.

— Дядя, — помолчав немного, не вытерпел я, — а какие это были солдаты? Белые?

— Лежи, болтун! — оборвал меня дядя.

В гражданской войне Аркадий Голиков оказался на стороне победителей и скрывать в автобиографии ему, казалось бы, было нечего. Но и хвастать подвигами, совершенными в частях особого назначения, он не хотел. К тому же уже с детства он был очень скрытен. Его сын в книге «Голиков Аркадий из Арзамаса» пишет, что отец «всегда, с детства, был большой выдумщик. В реальном училище пользовался шифром собственного изобретения». Гайдар нередко шифровал свои произведения («Последние тучи» так и не удалось полностью

расшифровать) и даже дневниковые записи. Словно «дядя» из «Судьбы барабанщика», который писал на специальной «шпионской» бумаге, скрывающей написанное от посторонних глаз. Общительный — как сказали бы сейчас, публичный — человек скрывал от всего мира то, что никому не предназначалось.

Когда уволенный из Красной Армии командир ЧОНа Голиков делал только первые шаги на пути перевоплощения в писателя Аркадия Гайдара, он написал по следам свежих впечатлений ныне забытую повесть «Жизнь ни во что» (рабочее название «Лбовщина»), которая начиналась словами: «Эта повесть — памяти Александра Лбова, человека, не знающего дороги в новое, но ненавидящего старое, недисциплинированного, невыдержанного, но смелого и гордого бунтовщика, вложившего всю ненависть в холодное дуло своего бессменного маузера, перед которым в течение долгого времени трепетали сторожевые собаки самодержавия...» Вячеслав Корнев, опубликовавший в литературном альманахе «Ликбез» «Статью о писателе Аркадии Гайдаре», обращает внимание на то, что даже и в более поздних его произведениях прорывался карательный жаргон гражданской войны (в частности, в «Военной тайне»: «И тогда стало всем так радостно и смешно, что, наспех расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай...») и делает вывод о том, что «Гайдара ошибочно считают детским писателем. Сам же Гайдар однажды сказал, что только прикидывается детским писателем».

Так слой за слоем раскрывал он читателю «Судьбы барабанщика» безымянного «дядю», а заодно и самого себя. По ходу действия выясняется, что под добродушной маской «дорогого дядечки» скрывался хладнокровный убийца, «матерый волк, опасный и беспощадный снайпер». И здесь Гайдар безжалостен прежде всего к самому себе: эта повесть приняла характер публичной исповеди, он открыл всего себя без остатка, начав с самоиронии, а завершив саморазоблачением. Работа над «Судьбой барабанщика» так увлекла его, что он забросил ранее начатую повесть «Бумбараш», которую в итоге так и не закончил, хотя ее первые главы были уже опубликованы.

Осенью 1938 года «Пионерская правда» опубликовала начало «Судьбы барабанщика», пообещав: «Продолжение следует...» Но продолжения не было. Одновременно прекратил публикацию этого произведения журнал «Пионер», прервало подготовку рукописи в печать Издательство детской литературы. Гайдар позволил себе то, чего не позволял даже его литературный двойник. В кремлевских кругах им и так были не вполне довольны: поговаривали, что популярный писатель почему-то ни разу не упоминал имени Сталина в своих произведениях. К тому времени трескучая пропаганда создала образ почти земного бога. Но те немногие, кто видел Сталина вблизи, поражались, как этот неказистый, рябой от оспин человек, чьи толстые губы почти никогда не улыбались, мог выглядеть в глазах всего мира ослепительным полубожеством. В «Судьбе барабанщика» Гайдар дал на это заочный ответ. Рядом с безымянным дядей в повести появился псевдогероический старик Яков, впоследствии оказавшийся настоящим бандитом. «Лицо его было покорябано оспой, а опущенные кончики толстых губ делали лицо его унылым и даже плаксивым. Он был одет в зеленую диагоналевую гимнастерку, на которой поблескивал орден Трудового Красного Знамени». Вся страна знала и о том, что Сталин в 1930 году награжден орденом Трудового Красного Знамени (почти все остальные награды он принял позднее), и о его манере одеваться в полувоенном стиле, странно напоминающей привычки Николая II. Правда, Яковом звали не самого диктатора, а его старшего сына. Дядя «барабанщика» с момента появления старика Якова в повести буквально осыпает его нелепыми по помпезности славословиями: «Политкаторжанин. Много в жизни пострадал. Но, как видишь, орел!.. Коршун!.. Экие глаза! Экие острые, проницательные глаза! Огонь! Фонари! Прожекторы...»

И далее Гайдар безжалостно пародирует звонкий героико-революционный стиль, которым принято было рассказывать о подвигах старых больше-

виков, в небылицах о героической борьбе старика Якова «на благо народа, страждущего под мрачным игом проклятого царизма». При этом писатель не щадит и себя, вновь вводя элемент самопародии: «Наши дела, наши поступки принадлежат часто истории и должны, так сказать, вдохновлять нашу счастливую, но, увы, беспечную молодежь». Пародийный, неприятный, даже уродливый старик Яков получает едва ли не на каждой странице от «дяди» те самые гротескные, неумеренные восхваления, которых так и не дождался от писателя Гайдара другой рябой старик.

Сталин публичного вызова не принял (или сделал вид, что такового и не было). Самый главный в стране читатель Гайдара в начале 1939 года распорядился внести автора в списки награжденных советских писателей, а повесть была вскоре опубликована.

Гайдар выполнил свой долг перед читателем, но не избавился от мучений, вызываемых кровавыми кошмарами прошлого. Незадолго до смерти он написал рассказ «Совесть», в котором были такие слова: «Слишком хорошо пели над ее головой веселые птицы. И очень тяжело было на ее сердце, которое грызла беспощадная совесть». Трагедия Гайдара состояла в том, что его чувства, вздумай он их выразить не через аллегорию, как в «Судьбе барабанщика», а напрямую, никто бы не понял и не услышал. 30-е годы — время массового, почти всеобщего покаяния. Самую атеистическую страну в мире охватила фанатичная тяга публично каяться. Каялись в прошлой принадлежности к оппозиции, в том, что когда-то где-то проголосовали против генеральной линии партии, в том, что «проглядели врага» в своем друге, члене семьи, сослуживце. Вот только в настоящих грехах, совершенных в гражданскую войну и позже, не приходило в голову каяться тем, у кого руки были по локоть в крови, кто натворил дел не меньше Голикова, а то и во много раз больше и страшнее. В сталинском государстве нравственные страдания человека чести выглядели непонятно, как язык марсианина.

В 1938 году Гайдар позвонил наркому внутренних дел СССР Ежову и потребовал освобождения своей бывшей жены Лии Соломянской. По тем временам это был самый настоящий подвиг (впоследствии даже родилась красивая легенда, будто Ежов немедленно освободил Соломянскую; впрочем, по другим сведениям она освободилась из Акмолинского лагеря в 1940 году, уже после падения Ежова).

Гайдар предвоенных лет напоминает отважного барабанщика, которого не берут пули врага. Только вряд ли подобная неуязвимость его радовала. Он бросил вызов Сталину, бросил вызов Ежову. Но героическая смерть его не брала, а самоубийство не устраивало. По воспоминаниям дочери писателя Евгении, известие о начале войны с фашистской Германией он воспринял, конечно, не с радостью, но с каким-то облегчением. Подарил дочери книгу сказок, написав в качестве эпиграфа жизнерадостное стихотворение. Долго и с большим трудом добивался отправки на фронт военным корреспондентом. Принято считать, что он погиб на фронте. Это неверно. Он погиб далеко впереди линии фронта, неподалеку от Киева, когда уже Москва стала прифронтовым городом. Он как будто искал смерти и погиб так, как хотел, перед линией фронта, впереди даже партизанского отряда, в котором он оказался, подтвердив таким образом самую привычную расшифровку его псевдонима — «Всадник, скачущий впереди».

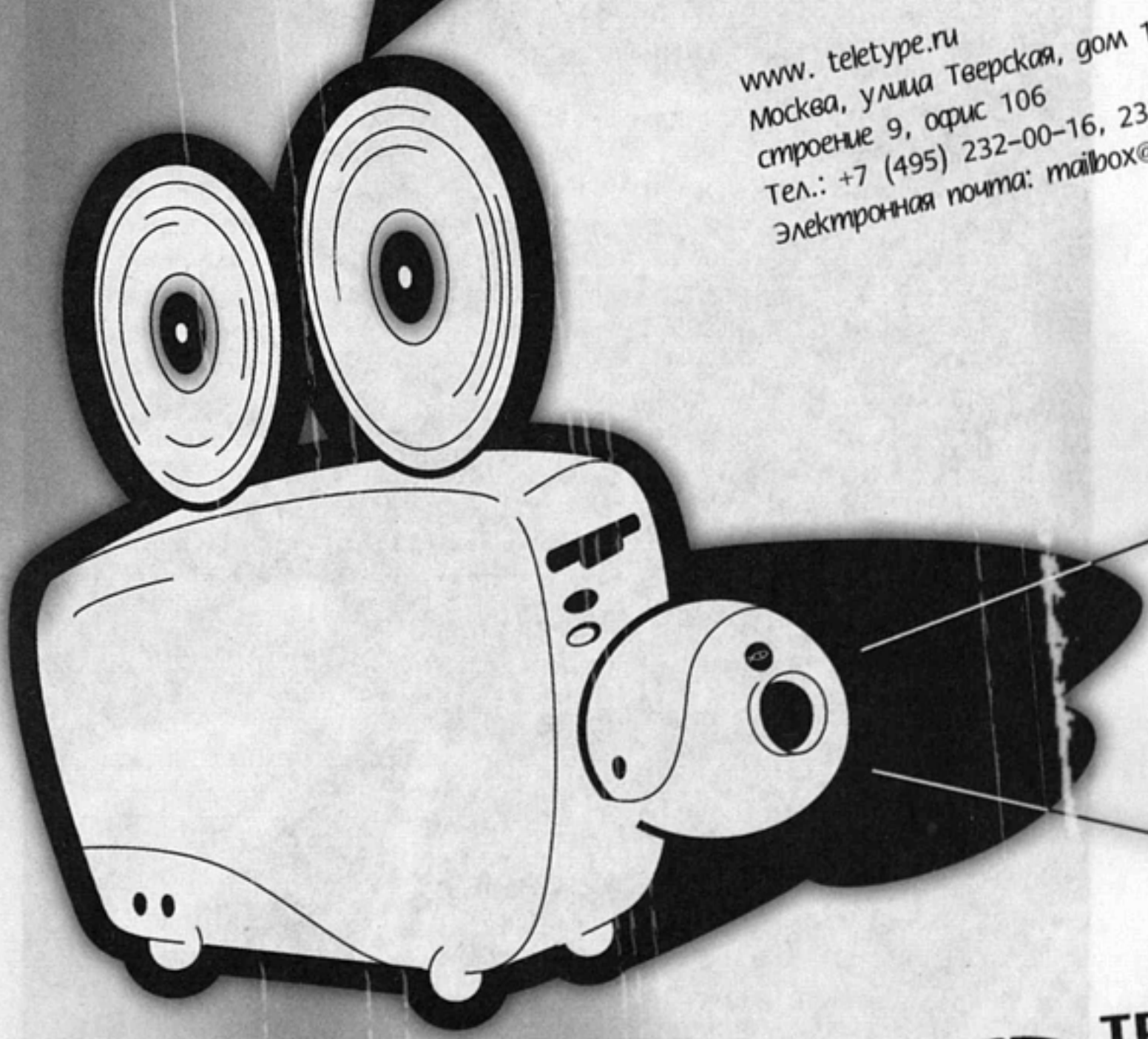
Из Гайдара сделали пропагандистский фетиш. Но притом фильм «Судьба барабанщика», сценарий которого также написан Гайдаром, до поры не появился на экране: внешнего сходства литературного «дяди» с еще при жизни канонизированным писателем допустить было никак нельзя. Лишь в 1955 году вышел на экраны фильм Виктора Эйсымонта. Даже внешнее сходство артиста Виктора Хохрякова, исполнявшего роль «дяди», с автором сценария выглядело теперь не более чем смешным недоразумением.

Код Гайдара встретился со зрителем, когда тень сталинской эпохи скрылась за горизонтом, и остался неразгаданным.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

И М Е Н А

Олег Даль

Ю.БЕЛОЗУБКИНА

Две стороны одного Даля

Не верится, что Олегу Далю могло бы исполниться шестьдесят пять, не укладывается в голове и то, что последние двадцать пять лет мы прожили без него. Дурашливый шут с глазами, полными слез. Вечный мальчик с недетским потухшим взором. Искрометный ловец жизни, дошедший до крайней степени отчаяния...

Непонятно вообще, как он жил. С таким тягостным надрывом в душе, накрытый тяжелой волной депрессии, от которой его смогла освободить только смерть. Уныло бредущий по замкнутому кругу: отчаяние — алкоголь — отчаяние, он не находил успокоения нигде. Ни в семье, где его любили и понимали, ни в новых ролях. Почему его держало за горло непроходящее чувство неудовлетворенности жизнью, что мешало ему наконец примириться с ней? Ему, популярному и востребованному артисту, которого боготворили зрители.

«Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи и радуйся. Чего тебе еще надо?» — восклицает один из друзей Зилова, заставший его в обнимку с двустволкой.

Даль мечтал сыграть главного героя «Утиной охоты», возможно, и потому, что был болен той же безысходной, ничем не вытесняемой тоской и так же не знал, чего, собственно, еще-то надо. При том, что, в отличие от Зилова, он не растратил себя впустую, умел ценить семью, много работал. Может, это кара небесная — за талант, за успех, за признание? Или неминуемая участь живущих на последнем дыхании?

Его травили, его запрещали снимать, фильмы с его участием фатально оседали на полке или шли малым экраном. Однако находились упрямые режиссеры, отстаивавшие именно Даля и не желавшие снимать никого, кроме него. Их упрямство вознаграждалось точным попаданием в образ: он был из тех незаменимых, которые, вопреки расхожему утверждению, все же есть.

Даль очень тщательно выбирал роли, примерял их на себя, отказываясь не только от бездарных и заказных сценариев, но и от тех, которые, как ему казалось, были «сшиты» не на него. «Упустил» Женю Лукашина из «Иронии судьбы...», бортинженера Скворцова из «Экипажа», Мирою из «Безымянной звезды»... Очевидно, для актера было крайне важно, чтобы герой был ему близок, а может, он хотел и на экране оставаться собой?

Светлое прошлое

Говорят, он был похож на своих героев: играл мечтательных романтиков и тех, в кого они превращались, перемолотые жизнью. Одни были с горящими глазами, полными надежд, во взгляде других сквозила плохо скрываемая безысходность. Одних ожидала долгая счастливая жизнь — для других «все было поздно».

Первые несли на себе печать оттепели с ее наивным максимализмом, завораживающей искренностью и безусловной верой в то, что все получится. В этом светлом прошлом друзья, как первоклассники, влюблялись в одну девушку, водившую «Первый троллейбус» (режиссер И.Анненский). Непризнанный до поры до времени гений Алик Крамер даже на пляже не расставался с печатной машинкой и плакал от музыки Баха («Мой младший брат», режиссер А.Зархи). Два «маленьких солдата», два Жени — Соболевский из «Хроники пикирующего бомбардировщика» (режиссер Н.Бирман) и Колышкин из фильма «Женя, Женечка и «катюша» (режиссер В.Мотыль) упрямо отстаивали несравненное право — оставаться собой. Даже на войне, где, казалось бы, любая индивидуальность стирается в ровную шеренгу.

Женя Колышкин пришел на смену шпаликовским мальчикам, пошатнув святую уверенность шестидесятников в том, что «бывает все на свете хорошо» грустной мудростью Окуджавы. Эликсир счастья — «капли датского короля», — безусловно, «сильнее клеветы, страха холеры...», вот только найти его не удается, даже обойдя целый свет.

Мальчишеская застенчивость Колышкина сочеталась с недетским бесстрашием. Ему не просто мерещились мушкетеры — он готов был вызвать на дуэль генерала и «набить лицо» всякому, кто дурно отзовется о Женечке Земляникиной. Он не попадал в дурацкие ситуации — он их буквально притягивал: случайно палил из «катюши», по рассеянности оказывался во время купания на женской территории, нечаянно забредал в новогоднюю ночь к немцам. Щемящая интеллигентность Колышкина, его невоенная мечтательность и полное пренебрежение к времени и месту выдавали существование особого измерения, в котором он жил (или выживал?). Даль сыграл книжного мальчика на войне с какой-то особой затаенной нежностью к своему герою, улыбаясь вместе с ним парадоксальному смешению неуверенности и бескомпромиссности.

Женя не вырастет и не повзрослеет — смерть Женечки, расколовшая его мир, как стеклянный шар, мимоходом расстрелянный солдатами, погасит его взгляд, но не изменит внутренне. Над его трогательным неумением шагать строем перестанут смеяться, интуитивно почувствовав масштаб личности и ее нешуточный трагизм, невидимый глазу.

Время Теней

Эпоха больших надежд сменилась тяжелым застойным отчаянием и безверием. В начале 70-х Даль сыграл Шута в «Короле Лире» — бесстрашного пророка, слова которого никто не воспринимает всерьез. «Мальчик из Освенцима,

«В четверг и больше никогда», режиссер Анатолий Эфрос

«Герой нашего времени. Страницы журнала Печорина», режиссер Анатолий Эфрос

которого заставляют играть на скрипке в оркестре смертников; бьют, чтобы он выбирал мотивы повеселей... Искусство, загнанное в псарню, с собачьим ошейником на шее...» — таким видел Григорий Козинцев своего героя. Таким был Даль на экране.

Его Шут, преданный Лиру, изломанный людской глухотой, просит нанять учителя, способного научить его врать. Однако едва ли кто сможет исправить «рассудительного дурака», полубезумного в своей вере праведника. Один посмеется, другой не поверит, третий грубо оттолкнет. Но никто не услышит или не захочет услышать...

Похоже, мало что изменилось с шекспировских времен. Угрюмые 70-е были переполнены язвительными Шутами, утратившими праведность, но одержимыми поисками истины и смысла жизни («Неоконченная пьеса для механического пианино», «Отпуск в сентябре», «Плохой хороший человек»...).

Даль, кажется, взрослел вместе с временем: иными стали его герои, в которых с трудом, но все же можно было различить черты былых романтиков. Его герой раздвоился в 1972 году, когда, согласно сюжету шварцовской «Тени», актер сыграл одновременно две роли: благородного Ученого и его серую Тень.

История про то, как бездушное ничтожество заняло место восторженного романтика, стремящегося изменить мир, стала необычайно символична для 70-х. Но если в сказке еще можно было восстановить справедливость одним лишь окриком: «Тень, знай свое место!», то за ее пределами заигрывания с оборотной стороной себя заканчивались весьма плачевно. Тени вселялись в души, в короткий срок разъедая то, что казалось нерушимым. Так появились Лаевский («Плохой хороший человек», режиссер И.Хейфиц), Сергей («В четверг и больше никогда», режиссер А.Эфрос), Зилов («Отпуск в сентябре», режиссер В.Мельников).

Даль сыграл отпетых и «начинающих» подонков *так*, что за них впору молиться. Обаяние его героев столь велико, что, ничего не зная об их прошлом, хочется его придумать, чтобы найти хоть какое-то оправдание этим бьющимся в конвульсиях душам.

Виктор Зилов проживает, казалось бы, обычную, среднестатистическую жизнь. Работает спустя рукава и тем не менее получает новую квартиру. Изменяет жене, много лет не навещает родителей, не хочет ребенка. Ну, бывает: как говорится, в пределах нормы... Однако «странности» героя бьют через

«Женя, Женечка и «катюша», режиссер Владимир Мотыль

край: он не едет на похороны отца, приглашает гостей и морально уничтожает каждого. А в заключение пытается покончить с собой...

В разоблачительной сцене в кафе Зилов появляется в своей привычно надвинутой на лоб кепке, словно отгораживающей его от внешнего мира. В его жестокой бесцеремонности, в уничтожающе ёрническом взгляде исподлобья есть что-то непостижимое, трагически притягательное в своей недосказанности. То, что дает незримое право на срывание масок не только с себя, но и с других.

Главный герой фильма «В четверг и больше никогда» необычайно близок Зилову. Сергей приезжает в Заповедник накануне собственной женитьбы. Якобы к матери, а на самом деле — чтобы «уладить проблемы» с девушкой, которая ждет от него ребенка. По пути к драматическому финалу он разрывает последние нити (благо, их почти не осталось), которые связывают его с запо-

«Король Лир», режиссер Григорий Козинцев

«Незваный друг», режиссер Леонид Марягин

ведными законами. Даль играет холодное отчуждение — не сказать отвращение к жизни совсем еще молодого и вполне успешного человека. Его Сергей мечется по экрану в длинном свободном свитере, как в мешке, в который сам себя поймал. В его нервных разговорах с матерью, в невнятных объяснениях с Варей сквозит вековая усталость и нежелание что-либо менять. Вот он, опьяненный минутным азартом, вскидывает ружье, вот развинченной походкой идет по лугу, ощущая себя чужим на земле, где вырос... Вот потрясенно отступает назад, поняв, что он, врач, бессилен чем-либо помочь своей матери...

Унылые заложники собственного разложения, Зилов и Сергей крушат чужие судьбы с той невыносимой легкостью, с какой планомерно уничтожали себя. Невольные наследники печоринского проклятия — играть роль топора в руках судьбы, — они словно обречены быть палачами. Без торжества, без вдохновенья и уж тем более без наслажденья. С усталой отрешенностью и злым отчаянием. С мечтами об охоте и тягостным подозрением, что так пройдет вся жизнь, которая, «в сущности, проиграна».

В сознании Зилова происходит жутковатое смещение ценностей: он превращает жизнь в охоту, а очутившись на болоте с двустволкой, проявляет полную несостоятельность. Он бьет людей, как уток, и жалеет уток, как людей. Сергей, играючи убивающий приученную матерью косулю, уже лишен и этой сентиментальности: он как-то незаметно для себя пополняет ряды тех, кто не промахнется.

Развинченные и опустошенные души, весьма неохотно срывающиеся на откровенность, открывались Олегу Далю, как родному, словно приняв его за своего. И до конца непонятно, кто кого выбирал — он своих героев или они — его.

Многие говорили, что он не играл, а жил в роли. Эдвард Радзинский писал, что так, как он жил, и жить было нельзя — так можно было только умирать. Немудрено, ведь совмещение несовместимого, пусть даже и в роли — задушевности и хамства, прямолинейности и цинизма, ранимости и жестокости, — еще ни для кого не проходило бесследно.

Затянувшийся кризис среднего и околосреднего возраста (по пьесе, Зилову нет и тридцати) сильно смахивает на неизжитую подростковую рефлексию, когда все уже дозволено, а обязательства еще не предусмотрены. Отсюда и нежелание платить по счетам, и демонстративный вариант несостоявшегося суицида — довольно распространенный мотив в отечественном кино. Зилов приглашает друзей на собственные поминки, Платонов («Неоконченная пьеса для механического пианино») бежит к реке, где намерен свести счеты

«Отпуск в сентябре», режиссер Виталий Мельников

с жизнью в сопровождении толпы «самых близких», Макаров («Полеты во сне и наяву») с полудетским любопытством разглядывает из-за дерева суетящихся на берегу гостей, собирающихся его спасать. Однако дальше всех зашел Сергей, который еще мечется, но уже не испытывает острой потребности ни в покаянии, ни в суициде: «Плаваю я хорошо... Отравиться я не могу, потому что успею найти противоядие... Ружье в этой пьесе уже стреляло».

Чеховский герой Лаевский, к счастью, не доходит до маячащей перед ним черты и чудесным образом меняется, отрезвленный дуэлью. А вот реанимировать души Зилова и Сергея уже едва ли удастся: то ли момент упущен, то ли диалектика души пасует перед XX веком.

Неумение любить и быть любимым, хандра, скука, опустошенность — болезнь, описанная еще в классической литературе XIX века. Болезнь, переходящая из острой формы в хроническую быстрей, чем можно было ожидать... Даль не просто сыграл людей с душевной гангреной — он заразил и нас их безысходной тоской. Его Зилов пытается достучаться до окружающих — в целом нравственных и условно порядочных — так же, как почти десятилетие назад его Шут — до короля Лира.

Послесловие

Последняя роль Даля — Виктор Свиридов в «Незваном друге» Л.Марягина — стала попыткой примирить бесприютную зиловскую изломанность с политкорректностью советского строя. Нежданный-негаданный гость из 70-х, пытающийся вписаться в 80-е, пришел налегке, как и полагается образцовому гражданину СССР, не имеющему ничего своего. У него есть сын, которого воспитывает другой человек, есть диссертация, изданная под чужим именем, есть новые идеи, судьба которых никак не решится. В этой истории предусмотрен даже счастливый конец, в который, глядя на героя, не верится.

Оптимизм финальных кадров совсем не вяжется с его израненностью, хрупкостью, затравленным взглядом и тотальной несовместимостью с жизнью,

идущей параллельно его земному пути. Даль сыграл больше, чем требовала роль: так смотрелся бы Гамлет в производственном фильме, так выглядела бы Анна Каренина в простенькой мелодраме.

Для актера вообще редко находились роли, адекватные его потенциалу. Из почти сорока киноработ не наберется и десятка тех, которыми он был удовлетворен. Одержимый, по выражению Радзинского, «прекрасной болезнью» — манией совершенства, он вообще очень редко оставался доволен собой.

А между тем его талант был многогранен. Олег Даль органично вписывался и в сказочные роли — он был любимым актером Надежды Кошеверовой («Старая, старая сказка», «Тень», «Как Иванушка-дурачок за чудом ходил»). Возможно, потому что под слоем надломленности и одиночества в нем сохранилось немало детского. Писатель Виктор Конецкий застал однажды Даля сидящим на трехколесном велосипеде: тот не желал отдавать его соседскому мальчишке. В другой раз он прыгнул в воду прямо в одежде и ботинках, спасаясь от поклонниц, чьей бесцеремонной назойливости не выносил. Потрясенный фильмом Сергея Соловьева «Сто дней после детства», он написал по-детски искреннюю и пронзительную рецензию — взрослые стесняются *так* писать, боясь показаться излишне сентиментальными. Даль не боялся: Надежда Кошеверова вспоминала, что когда во время съемок фильма погибла лошадь, он плакал, как ребенок.

Вместе с тем Олег Даль обладал и редким комическим даром, который, к сожалению, было мало возможностей проявить. Его самые яркие комедийные роли — Эндрю Эгьючик («Двенадцатая ночь») на сцене «Современника» и Барыгин-Амурский в фильме Л.Гайдая «Не может быть!». Последний являл собой забавный оксюморон трусливого донжуана. В нэповский век измельчания героев бесстрашный повеса на поверку оказывался тряпичным.

Как искренне Даль разыгрывал праведный гнев по поводу вымышленной репетиции, приправляя его тяжким вздохом, адресованным жене, которая спрашивала: «Ну хоть к обеду-то вернешься?» — «Что ты, милая, раньше ужина и не жди!» С каким шикарным изяществом распевал: «Злой шутник-озорник Купидо-он!», в мгновение ока оборачиваясь насмерть перепуганным шкодником. И совершенно неподражаемо закатывая «влажные глаза» («Я не могу работать в такой обстановке!»), оставлял за своим героем право на несомненное обаяние.

Однако главным предназначением Олега Даля все же было играть героев своего времени, которым отпущено мало радости и много невидимых слез.

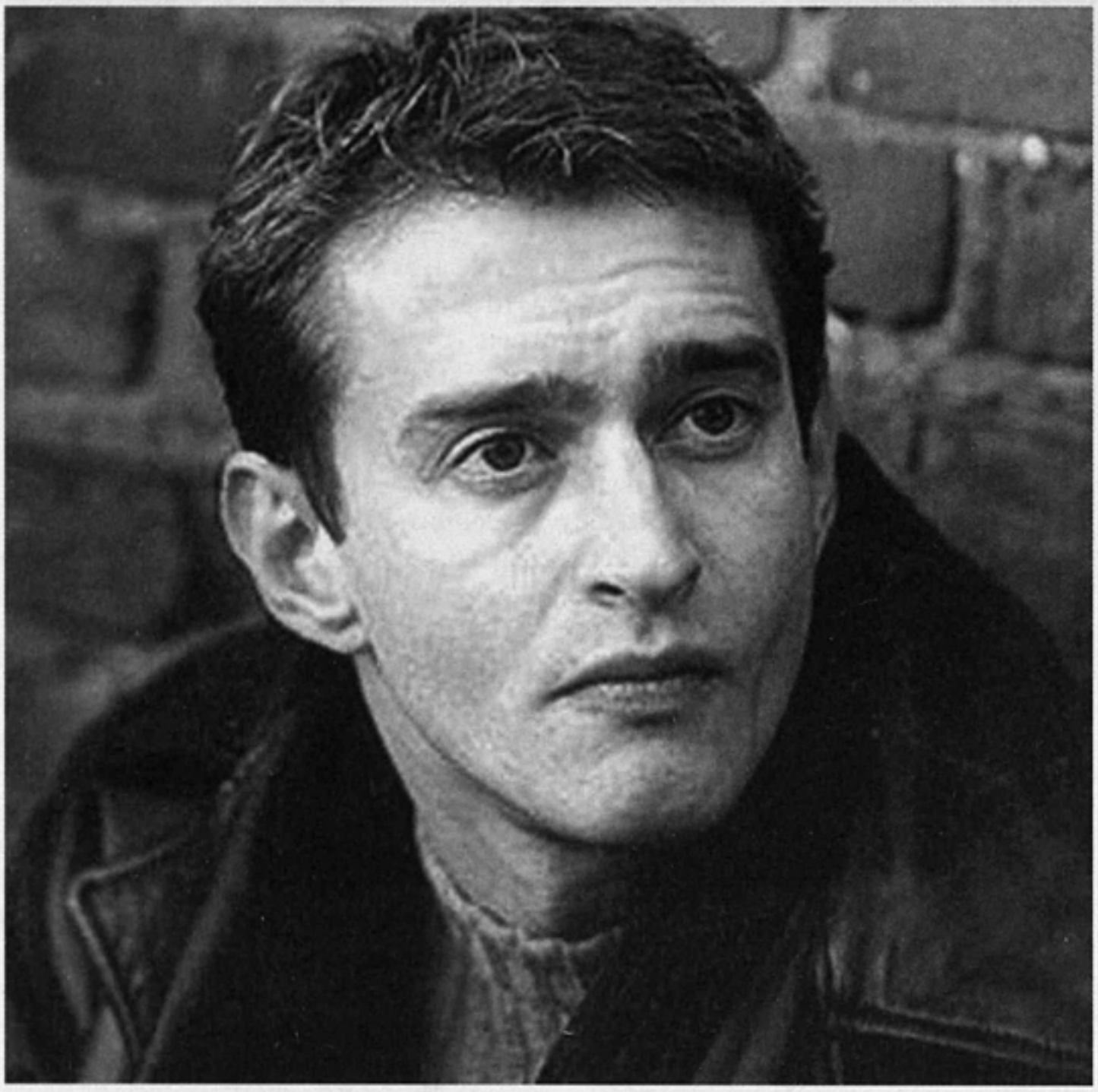
На съемках в Михайловском, осторожно взяв в руки пушкинские дуэльные пистолеты, он обронил: «В те времена я бы и до двадцати не дотянул... Пришлось бы через день драться...» Его герои тоже были «морально готовы» и «бить по морде каждого негодяя», как Женя Соболевский, и устроить «сеанс одновременной дуэли» из дружеского застолья, как Зилов. Даль успел выступить в роли Чацкого («Чацкий — это я»), на подмостках «Современника» сыграть Ваську Пепла («На дне»), Печорина — в телефильме Эфроса («Герой нашего времени. Страницы журнала Печорина»).

Его «лишние люди» перестали быть посторонними, став частью нашего сознания. Олег Даль открыл нам души своих непростых героев, обнаружив за видимой легкостью их оголенную беззащитность и неизживаемую травоядность.

Его Печорин во время дуэли держит пистолет в левой руке. Потому, очевидно, что не хочет убивать.

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Неврастеник смутного времени



Константин Хабенский

Как и большинство сегодняшних молодых актеров, Константина Хабенского сделал известным сериал. В 2003 году, уже после того, как «Убойная сила», сага из жизни ментов, прокатилась по стране, артист питерского Театра имени Ленсовета, ученик прекрасного театрального педагога Вениамина Фильштинского перебрался в Москву, в МХТ имени Чехова. Туда же, к Олегу Табакову, принимающему в труппу своего театра, кажется, всех, кого отметила народная любовь, устремились и товарищи Хабенского по спектаклям режиссера Юрия Бутусова — Михаил Пореченков, а потом и Михаил Трухин. Существует мнение, что этот переезд не лучшим образом сказался на их актерской судьбе — в Питере они играли глубже, тоньше, сосредоточеннее. Наверное, это так. Впрочем, театральные компании, особенно сложившиеся в студенческие годы, — содружества нестойкие, стремящиеся к распаду. Как бы то ни было, но писать о Константине Хабенском сегодня нелегко: из театральных ролей, сыгранных им после переезда в Москву, интересной оказалась одна (Клавдий в «Гамлете» Юрия Бутусова), а среди экранных хватает мусора. Однако Хабенский — артист с индивидуальностью, а значит, его личную, особую ноту можно расслышать даже в проходных работах.

Эта нота — рефлексия, но специфическая. По амплуа Хабенский ближе всего к герою-неврастенику (сам он шутит в интервью, что его амплуа — «комическая старуха»). В старом питерском спектакле «В ожидании Годо» Юрия Бутусова тонкая душевная организация его Эстрагона обаятельно сочеталась с бесконечным травестированием, насмешничаньем над всем и вся, царившим на сцене. Настоящих неврастеников он играет часто: то в гротескном ключе (незадачливого курьера Эдуарда из комедии Дмитрия Месхиева «Механическая сюита» или дрожащего, как цуцик, самоубийцу в «Богине» Ренаты Литвиновой), то, претендуя на серьезность, скажем, в роли Зилова из «Утиной охоты». Антону Городецкому из «Дозоров», журналисту Гурьеву из фильма Филиппа Янковского «В движении» рефлексия тоже не чужда.

Однако метаниям персонажей Хабенского не всегда сочувствуешь. Неврастеники прежних лет подчас бывали людьми откровенно неприятными, но в целом определенными: пустота в душах героев — скажем, Олега Даля (когда он играл того же Зилова или Сергея в фильме Анатолия Эфроса «В четверг и больше никогда») — не могла не ужасать, но было понятно, отчего они мучаются и на кого злятся. Смягченный, приглаженный вариант Зилова — герой Олега Янковского в «Полетах во сне и наяву» Романа Балаяна — казался человеком, по меньшей мере, непустым. Персонажи Хабенского часто люди без внутренней структуры. Про них трудно что-либо сказать наверняка: ни что в них хорошего, ни что плохого, ни отчего они переживают, ни насколько глубоки эти переживания. Это люди мутные, неясные, непроявленные: вроде брезжит в них что-то, но что — неизвестно. Да и брезжит ли?

В центре сюжета эти неврастеники смутного времени, как правило, оказались случайно: нелегкая занесла. Теперь сами не знают, как выпутаться. На центровое положение они, впрочем, особо и не претендуют — слишком легкомысленны, безответственны, расхристанны. Одна из забавных их черт — этакая легкая невменяемость. После выхода на экраны «Дозоров» кто только ни прошелся по поводу того, что Антон Городецкий там постоянно не в себе: он или «поддатый», или мучается похмельем, отравлен, вообще переселен в другое тело. Шатается по сюжету такой неадекватный, с испариной на лбу, растягивая губы в своей плывущей, «разлапистой» улыбке.

Впрочем, эта смазанность восприятия мира по-своему даже привлекательна. Наверное, потому, что для зрителя малодостижима. Ведь жизнь вокруг если и располагает к расслаблению, то лишь в строго отведенные для этого дела часы. Позволить себе, чтобы туго закрученная пружина внутри тебя ослабла в нормальной, то есть полной борьбы за существование, жизни сложно,

«В движении», режиссер Филипп Янковский

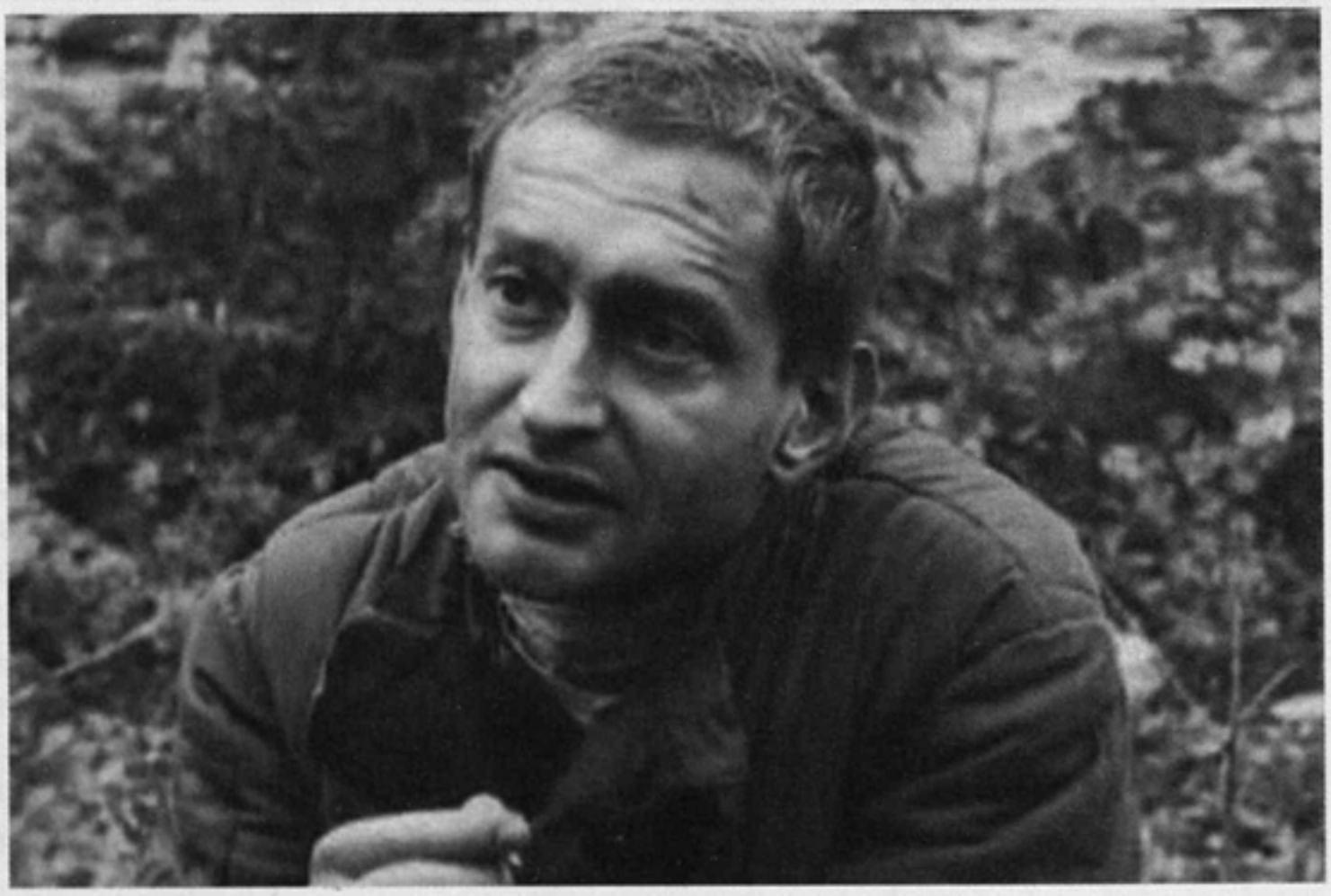
а уж в опасный момент — и вовсе немыслимо. Герои Хабенского не только способны «отпустить» себя и ситуацию, они будто бы и не умеют по-другому. Оказаться между Темными и Светлыми и зажмурить глаза — вот их способ выживания. Закусить удила, пойти на поводу у собственных желаний — как Клавдий в «Гамлете» МХТ — и думать: авось, пронесет! Эта ставка на «авось», на то, что «само образуется», конечно же, отвечает представлению о российском национальном характере. Но свидетельствует и о сознательном выборе: можно сказать, герои Хабенского таким образом выражают усталость от прессинга «взрослого» существования — они бегут от него в инфантильность, в восприятие мира через пелену измененного сознания.

Но это еще и просто опьянение жизнью. Потому что при всей недопроявленности кое-что героям Хабенского действительно дано: чувственное восприятие мира, умение относиться к нему с подкупающим доверием. Они восприимчивы: повседневность воспринимают не как трясину, а как благодать, тому, что другие и не заметят, обрадуются, как дару судьбы. Усталость от жизни — не про них: даже журналист Гурьев («В движении»), с головой втянутый в бессмысленный светский водоворот, умудряется получать от всей этой суеты какое-никакое удовольствие.

В этой мягкой игровой витальности, в этом налете неприкрытой чувственности, мне кажется, и кроется секрет популярности Константина Хабенского. Это же и выдвигает его на позицию одного из главных артистов на роли героев-любовников: такой тип обаяния способен воздействовать на женскую аудиторию сильнее, чем откровенная брутальность, скажем, Владимира Машкова или Михаила Пореченкова. Так в опере тенор — более вызывающе сексуальный голос, чем бас, не случайно именно у теноров во все эпохи существуют «сырихи»-поклонницы.

В кино эта актерская краска Хабенского сегодня проявляется выразительнее, чем в театре, — возможно, потому что на сцене МХТ им. Чехова ему по-настоящему раскрыться еще не удалось. Хоть публика и ходит в Московский Художественный во многом «на Хабенского», но на спектаклях не оставляет чувство, что его неврастеническое обаяние на самом деле камерно, не слишком сочетается с положением премьера. Кино же любит подчеркивать, укрупнять чувственную сторону его актерской индивидуальности — умение купаться в жизни, ловить на своем лице всю ее ласку. Не совершать выбор и не оценивать — отвечать на предложение согласием.

Мужчина, готовый спонтанно и искренне увлечься любой женщиной, — довольно привлекательный вариант героя-любовника. Особенно во вре-



«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

«Бедные родственники», режиссер Павел Лунгин

мена, когда мужчина, кажется, вообще увлекается женщиной все реже. Огонек искреннего интереса, мгновенно загорающийся в его глазах, льстит женскому самолюбию. Этот огонек есть и во взгляде Клавдия в «Гамлете» Юрия Бутусова, хулиганистого молодого короля, который лишь из какого-то авантюрного чувства идет на страшное преступление и смотрит на крупную, годящуюся ему в матери Гертруду со смесью восторга и ужаса: это все мое!

Есть этот огонек и в глазах журналиста Саши Гурьева, не пропускающего ни одной юбки. И уж точно он свойствен Андрею Калинину из фильма Дмитрия Месхиева «Женская собственность» — ранней, но до сих пор лучшей работе Хабенского в кино.

У этих обаятельных гедонистов непростые отношения с понятием «мужественность». От стереотипа «настоящий мужчина», в силу своей безответственности, они далеки. Иногда, впрочем, Хабенскому предлагают и роли цельных и сильных личностей, но толку из этого выходит мало: и в Алексее Турбине в спектакле Сергея Женовача «Белая гвардия» в МХТ, и в террористе Грине в фильме «Статский советник» есть нечто пародийное. Сколько ни делай мужественное лицо, а рефлексирующий неврастеник все равно пробивается наружу.

Более органичный и плодотворный для Хабенского вариант — этакая

«Дневной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

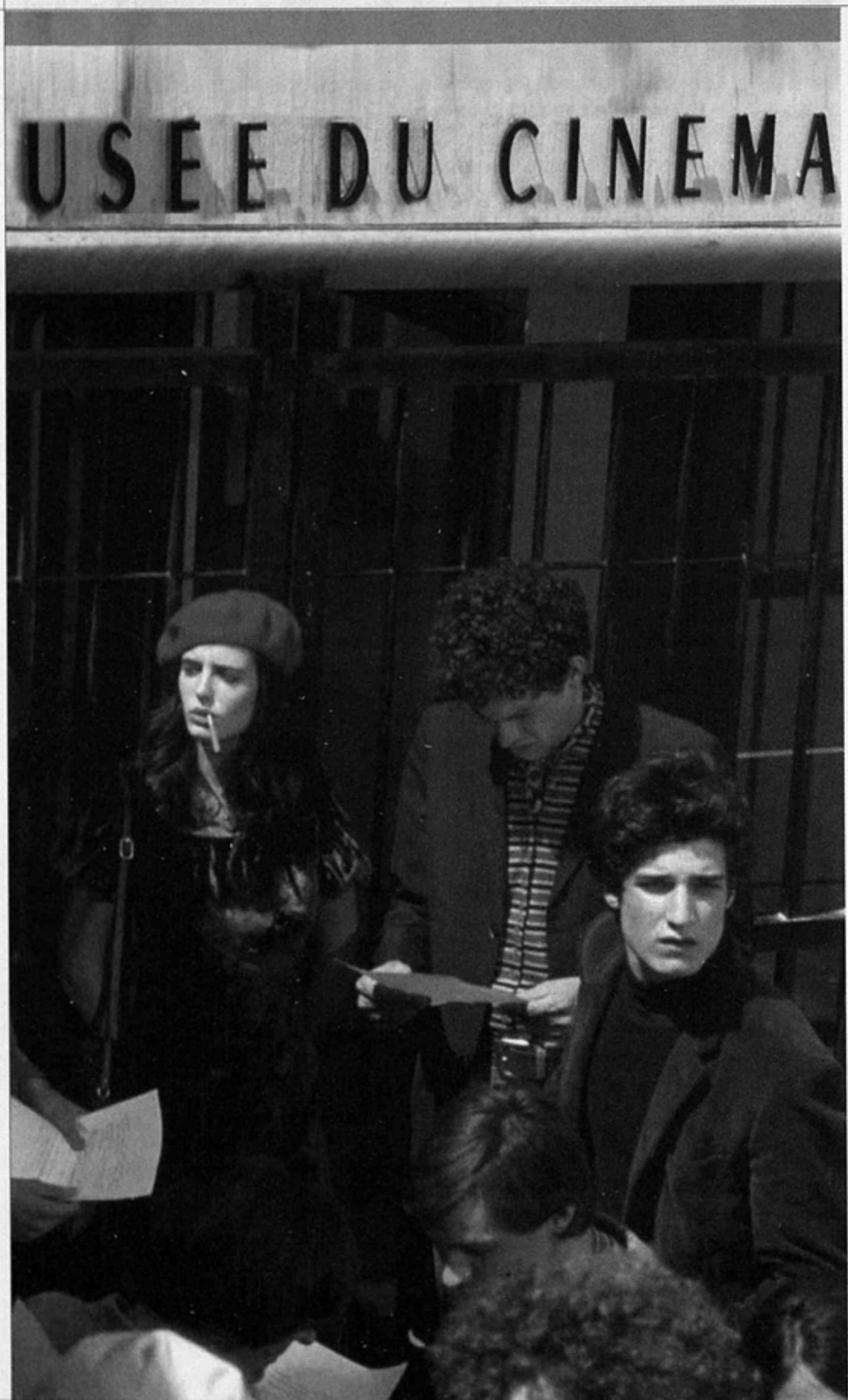
«Утиная охота», режиссер Александр Марин. МХТ имени Чехова

скрытая мужественность. Именно ее и демонстрирует герой «Женской собственности» — тот самый Андрей Калинин, которого приняли в театральный институт исключительно благодаря роману с мастером курса, знаменитой актрисой. К этому давнему персонажу Хабенского невозможно отнести известные слова Марины Цветаевой о Юрии Завадском, которые как нельзя лучше подходят к другим героям артиста. Вот эта цитата: «Добр? Нет. Ласков? Да. Ибо доброта — чувство первичное, а он живет исключительно вторичным, отраженным. Так, вместо доброты — ласковость, любви — расположение, ненависти — уклонение, восторга — любование, участия — сочувствие. Взамен присутствия страсти — отсутствие бесстрастия... Но во всем вторичном он очень силен: перл, первый смычок». Многие герои Хабенско-

го кажутся именно вторичными. Но не Андрей Калинин. Фильм «Женская собственность» рассказывает о том, как сильно различаются видимость и суть: так за невыносимо слезливым мелодраматическим сюжетом (героиня умирает от рака, герой с горя пускается во все тяжкие, а потом находит новую любовь) там скрывается точный рассказ об отношениях, которые со стороны выглядели обычной интрижкой, а были настоящим чувством. Вот так и мужественность Андрея Калинина надо еще уметь распознать, она тщательно и успешно себя камуфлирует. Герой «Женской собственности» в глазах окружающих выглядит ходоком и альфонсом, циником и разгильдяем. Мужественность скрывается им как нечто личное, интимное, что нельзя выставлять напоказ, что составляет саму суть человека, а потому должно оберегаться. Хабенский точно играет эту специфическую мужскую стыдливость: когда проще показаться развязным, чем взволнованным, мелким, чем глубоким. Он играет человека с внутренним стержнем, который никого не осуждает и даже идет на поводу у обстоятельств, но четко делает для себя выбор и отлично умеет отличать настоящее от подделки. Так что понять его способны лишь мудрые женщины, в «Женской собственности» их две — многоопытная Лиза и молодая Оля.

Подобная тонкость работы и разнообразие психологических нюансов для Хабенского сегодня — редкость. Между тем он, безусловно, к этому склонен. Зато для ситуации упрощения, в которой он сегодня существует, типичен спектакль «Утиная охота», поставленный в 2002 году на сцене МХТ Александром Мариным. Зрители, пришедшие на пьесу Вампилова (а на «Утиную охоту» обычно набивается полный зал), видят пошловатую, суетливую историю о парне, который, конечно, далеко не всегда ведет себя комильфо — лжет жене, путается с женщинами, но в целом вполне симпатичен. Да, он много пьет (немалую часть сценического времени Хабенский изображает похмелье), но кто не без греха? Этакий душа компании, обаяшка — и с чего, собственно, его тянет нажать на курок? В версии МХТ пьеса Вампилова становится чередой непритязательных гэгов на тему советского быта, разыгранных с большей или меньшей степенью вкуса: публика с удовольствием смеется, и страшная составляющая этой истории выветривается из спектакля практически без следа. А Зилов в исполнении Хабенского предстает типичным невнятным и вторичным героем, ради которого и не стоило огород городить.

Нишей Хабенского сегодня можно назвать характерность. На него интересно смотреть в фильмах Дмитрия Месхиева, который явно старается использовать этого артиста максимально разнообразно: после забитого, чисто комедийного Эдуарда в «Механической сюите» режиссер предложил ему роль политрука Лифшица в картине «Свои». Тоже вариант скрытой, не сразу проявляющей себя мужественности: этот замкнутый, не самого молодецкого вида человек на поверку оказывается не только бравым бойцом, но даже собою жертвует, прикрывая отход своих. В характерных ролях и хорошая школа Хабенского, и его умение чувствовать форму, и тонкость нюансировки проявляются вполне. Но этого, конечно же, недостаточно. Хотя бы потому, что неврастенический темперамент — дарование ценное и редкое.



«Мечтатели», режиссер Бернардо Бертолуччи

НАУМ КЛЕЙМАН — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Что наследуем

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АННА СЛАПИНЯ

В каком-то смысле кино — искусство несвободное. Сюжет фильма всегда так или иначе связан с литературой, а визуальный ряд — с живописью. Однако за свою более чем столетнюю жизнь кино попало в еще одну зависимость — от собственной истории. Молодым режиссерам нужно на кого-то ориентироваться, кому-то подражать. И тот или иной мастер, то или иное направление вдруг становятся актуальными, занимая лидирующее место в списке тех, чьи традиции наследует киноискусство.

Нередко исследователи говорят, что сегодня молодые российские режиссеры работают в манере 60-х годов, а сильное влияние Андрея Тарковского на наше современное кино трудно не заметить и неспециалисту. Почему стилистика какого-то режиссера или целого направления спустя десятилетия начинает оказывать влияние на художников, а стилистика другого режиссера или направления, наоборот, остается невостребованной? Почему какие-то приемы, заимствованные из прошлого, вдруг делаются модными, а другие воспринимаются, как «вчерашний день»? Что же такое киномода, заставляющая одного классика быть на слуху у всех, а другому позволяющая ожить лишь на страницах учебников по истории кино?

На эту тему мы говорили с двумя авторитетными людьми, каждый из которых со своей стороны исследует кинопроцесс: с основателем и директором Музея кино Наумом Ихильевичем Клейманом, одним из «хранителей истории», и с директором Института культурологии Кириллом Эмильевичем Разлоговым, активным участником многих международных кинофестивалей, фиксирующих сегодняшний момент в развитии мирового кинематографа. Справедливости ради нужно сказать, что беседовали мы с каждым из них порознь. Вопросы сначала были заданы Клейману, а уже потом — Разлогову, который не видел его ответы, но знал их в моем пересказе. Нам кажется, что диалог, хоть и заочный, получился актуальным.

Анна Слапиня. Что для вас мода в кино, и как, на ваш взгляд, должен относиться к киномоде начинающий режиссер?

Наум Клейман. Мода — это нечто, обеспечивающее рыночное обращение. То, что дает знак новизны, современности. Люди, которые ориентированы на моду, естественно, будут надевать то, что сегодня носят, есть то, что сегодня едят. Будут вести себя так, как сегодня себя ведут все. В кино, конечно, всегда есть определенная мода. Но если ты следуешь моде, то обрекаешь себя на кратковременный успех. Мода проходит, мода меняется. В 20-е годы было модно монтировать короткими кусками. Надо сказать, что Эйзенштейн отдал дань этому стилю не из-за желания быть модным, а из-за увлечения кубистическим построением. Это было время, когда благодаря кубизму люди обна-

ружили, что можно разбирать на составляющие — предметы, людей, движения и т.п., анализировать их и потом заново синтезировать. Это стало модой. И Эйзенштейн тогда довольно ехидно сказал, что многие режиссеры путают русский монтаж и «русский салат», где все нарезается очень мелко. Вот вошел в моду «русский салат» — мелко нарезанная пленка. Зачем обязательно мелко? Почему?

Эта мода прошла. Потом все стали снимать длинными кусками, затем стало модно делать наплывы. Потом снимали в дымке или длиннофокусным объективом. Мода — частность, она знак короткого времени.

Была мода на Тарковского. Люди, которые не понимали ни метафизики Тарковского, ни того, что он принес действительно нового в наше и мировое кино, взяли от него только внешние черты, то, что можно имитировать. И применяли кстати-некстати. Иногда смешно видеть, как в совершенно бытовую историю вводятся чисто «тарковские» метафоры или его длинные планы — и все становится тяжеловесным, претенциозным. Сейчас эта мода, слава богу, проходит. Что-то отшелушивается, какие-то приемы Тарковского ушли вместе со своим временем. А что-то существенное осталось и уже никуда не уйдет — оно уже моде не подвержено. Это то, что уже принадлежит не моде, а истории культуры.

Ну, конечно, мода может играть на ретростиле, на воспоминании о чем-то. Начинают стилизовать то под ампир, то под Ренессанс, то под 20-е годы. Возникает некая стилизация, которая не есть открытие, а есть воспоминание о том, что когда-то было откровением, а потом стало модным на короткое время. И такое бывает. Или произвольная комбинация стилей — то, что обожали постмодернисты, когда они начали «остранять» разные эпохи и ко всему относиться как бы несерьезно. В этом направлении возникли свои «модники», ориентированные лишь на поверхность явления: вставят какой-нибудь элемент барокко в конструктивизм — и потешаются. К этому можно относиться как к играм или как к попытке продать товар, но говорить в этом случае о культурном явлении, на мой взгляд, смешно.

Кирилл Разлогов. Молодой режиссер живет в культуре. Поскольку он живет в культуре, он, в частности, живет в кинематографической культуре. Поскольку он живет в кинематографической культуре, он так или иначе не может быть независим от тех ценностей и предпочтений, которые в этой среде бытуют. Молодой режиссер находится под влиянием того, что современно ему, того, что актуально в его время, как он лично к этому ни относился бы. Точно так же, как он находится под воздействием классической культуры, школьного воспитания, родителей и всего прочего. И по отношению ко всему этому он может выбрать разные позиции. Либо следовать тому, что предписывают нормы, правила и так далее, либо стараться от этого абстрагироваться (хотя абстрагироваться от этого невозможно), либо, наоборот, восстать против общепринятого, бунтовать и каким-то образом стремиться это изменить.

В разные эпохи развития культуры по-разному ставились задачи соотношения с традицией, с одной стороны, и с актуальной модой — с другой. Но для современной культуры характерны две концепции. Одна восходит к классической культуре эпохи Просвещения. Это позиция состоит в том, что искусство ориентируется на новаторство, на обновление, на поиск и открытие нового. Было бы странно, если бы молодой режиссер от всего этого отказался. Вторая концепция, которая ближе, с одной стороны, к средневековой культуре, а с другой — к культуре Нового времени (именно к культуре, а не к искусству), состоит в том, что совершенство определяется соответствием канону, выполнением правил, что основная функция культуры — сохранение существующего порядка, то есть сохранение того языка, который делает возможным общение между культурными сообществами. И в этом смысле молодой художник должен быть профессионалом. А быть профессионалом — значит выполнять то, чего от него требует общество.

Все, что касается современной массовой культуры, ориентировано скорее на сохранение нынешнего состояния (при том, что в массовой культуре

тоже есть свои модные веяния), а все то, что мы относим к поисковому, к экспериментальному искусству и разного рода субкультурам, — на обновленческий импульс. Так что все зависит от того, в каком пласте, в какой части культуры оказывается тот или иной художник и как он стремится себя позиционировать. Если он захочет в Голливуд, то чем точнее он будет следовать моде, тем больше у него шансов продвинуться. Если он хочет получить приз на фестивале авангардистских фильмов в городе N, то тогда он должен делать что-то такое, что будет, по возможности, никому не понятно и ни на что не похоже.

А.Слапиня. Смена поколений играет какую-то роль в киномоде?

Н.Клейман. Я думаю, что мода имеет две стороны. Одна — рынок, а другая — приход «внуков». Внуки всегда ближе к дедам, чем к отцам. Дедушек и бабушек больше любят, чем папу и маму, потому что часто те вырастили внуков. И отрицается ближайшее поколение, а то, которое через одно, заново возникает по закону чета-нечета. Поколение «новой волны» (и французской, и американской, и нашей) обнаружило дедовскую правду. И я думаю, что мода отчасти имеет еще и этот аспект. Аспект возвращения к ценностям не прошлого, а позапрошлого поколения.

К.Разлогов. Внуки действительно ориентируются на дедов. Только это в жизни, потому что они конкурируют с отцами, а с дедами не конкурируют. Поэтому внук и дед объединяются против отца, чтобы его убить — это классический тезис Фрейда. Но история кино слишком коротка для того, чтобы серьезно применять к ней этот закон.

Сегодняшнее возвращение к 60-м... да, это «встреча», состоявшаяся приблизительно спустя пятьдесят лет. В принципе играет роль то, что кино воспринимается как живая память определенного поколения людей. И на каком-то этапе возникает ощущение, что что-то исчезнет навсегда, если ты это не будешь культивировать. Но это ведь, как правило, делают дети, которые реконструируют свое детство, а не внуки. Павел Чухрай сделал картину про 60-е годы. Ему шестьдесят лет. Поэтому 60-е годы для него — это молодость, ему тогда было двадцать. Это совершенно другой механизм наследования, преемственности, чем в жизни. Внуки тут абсолютно ни при чем. Просто когда тебе пятьдесят-шестьдесят, то хочется вспомнить, каким ты был в двадцать, и ты все время возвращаешься к своей молодости. Это желание возникает у очень многих режиссеров. А когда кино в стиле 60-х снимают люди относительно молодые, то в этом я не вижу прямой солидарности с дедами. Тут самый главный вопрос: когда что-то становится прошлым?

Например, недавно вышла на экраны картина «Точка» Юрия Мороза, сделанная как картина начала 90-х годов, со всеми стилистическими особенностями ушедшего десятилетия. И люди очень часто говорят: «Эта картина — уже прошлое». 90-е годы — это совсем недавнее прошлое, но из-за того, что раз-

«Третья Мещанская», режиссер Абрам Роом

«Дневная красавица, режиссер Луис Бунюэль

витие пошло очень быстро, оно сейчас воспринимается как далекое прошлое, не говоря уже про 80-е и 70-е. И, соответственно, «Точка» воспринимается как фильм в стиле ретро.

С другой стороны, сейчас у нас в стране происходят перемены, взывающие к параллелям с 70-ми годами. Ситуация общая очень похожая. Поэтому, с одной стороны, старики вспоминают, как в 60-е они были молоды и целовались по углам, а с другой стороны, аналитики социальных процессов возвращаются в 70-е, чтобы понять сегодняшнюю реальность. Потому что общество живет по тем законам, по которым оно жило в 70-е годы. С некоторыми изменениями, конечно. Поэтому я думаю, что в кино нет какой-то единой системы наследования традиций. Работают очень сложные механизмы возврата и продвижения вперед. И они общесоциальные, а не сугубо кинематографические.

Есть, скажем, механизм обновления в российском обществе. Сначала идет процесс бурного обновления, потом — откат назад. И этот процесс, в общем, занимает пятнадцать лет от «прилива» до «отлива» назад. Прилив — отлив. В 85-м году началась перестройка, а в 2000-м Владимир Владимирович Путин все поставил на прежнее место и вернул 70-е годы. Потом кто-то следующий, через пятьдесят лет начнет бурно стремиться к обновлению, опять все зашатается. Зашатается настолько, что надо будет восстанавливать равновесие. И придет человек, который установит равновесие и опять откатит назад. Но уже не к 70-м, а к началу 80-х годов или, наоборот, к 2000-м годам как периоду стабилизации. И кино в этом процессе — только один из элементов. Естественно, в такой момент интерес к тому периоду, к той эпохе, в которую мы откатываемся, становится более активным.

А.Слапиня. Кто создает моду в кино? Режиссеры, критики, продюсеры, зрители?

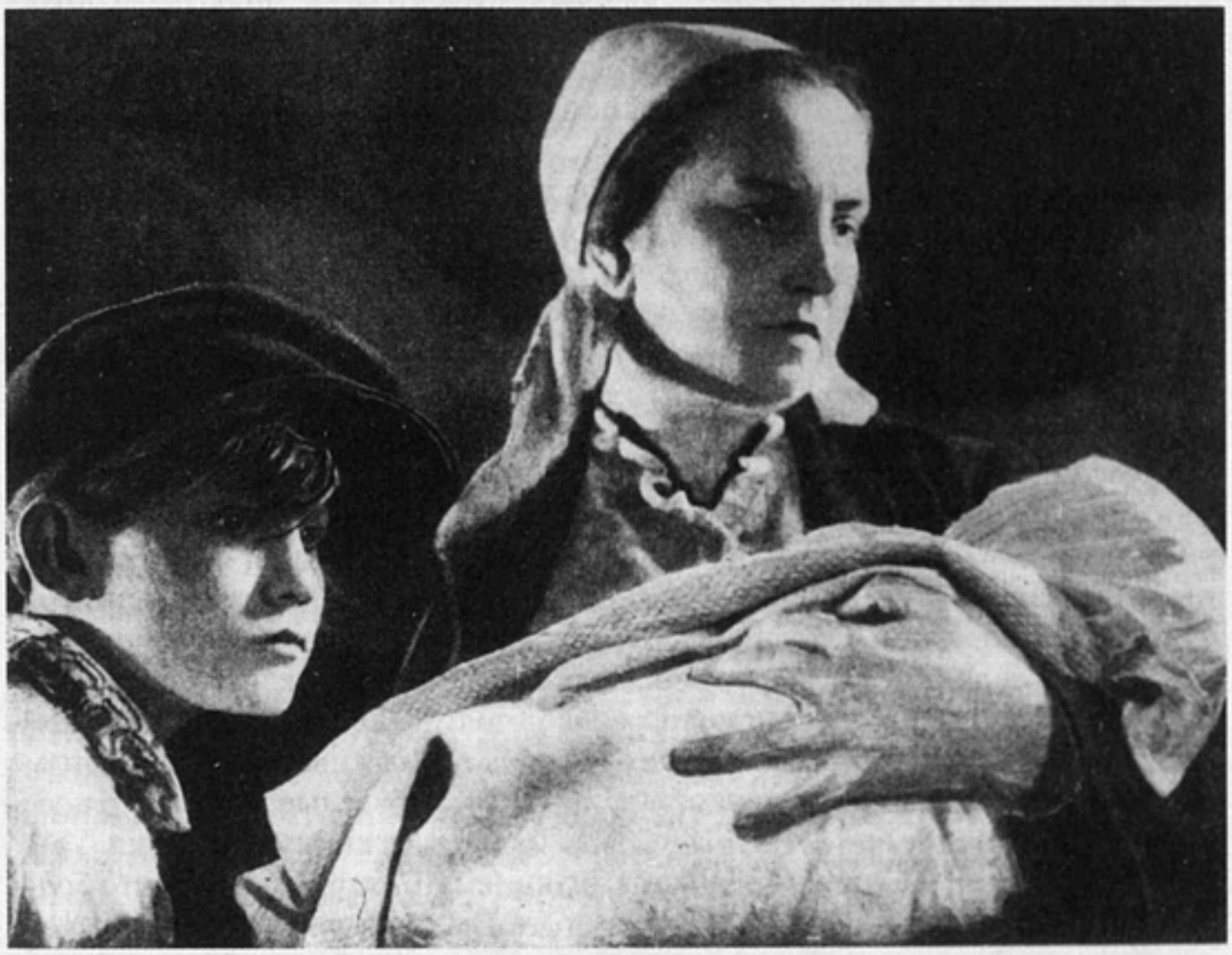
Н.Клейман. Я думаю, что в процессе участвуют все. С одной стороны, умелые продюсеры и режиссеры улавливают спрос, который еще, может быть, толком не сформировался. У зрителей возникает или только намечается некая ностальгия. После эпохи цинизма хочется чего-то чистого и идеалистического. Поэтому естественно, что идеализм, который был типичен для наших шестидесятников или, еще раньше, для бунтарей 20-х годов, опять обретает свою цену. Люди устали от цинизма, они уже насмеялись постоянному отрицанию ценностей, они не могут жить только на негативизме. И хочется чего-то позитивного. У публики накапливается ожидание, следовательно, падает посещаемость всех этих страшилок, стрелялок, чернухи. И тогда уже наиболее умные

и дальновидные продюсеры и режиссеры делают вывод: пора менять координаты.

С другой стороны, у сценаристов, режиссеров, продюсеров исчерпывается тот потенциал, который двигал ими в течение какого-то периода, и возникает абсолютно естественная потребность делать что-то другое. Возникает стремление к альтернативе, притом реализоваться оно может не у нынешнего, а у следующего поколения режиссеров. А на этой альтернативе формируется вкус публики, и она бросается на новое и говорит: «А, вот это-то нам и нужно!»

Так что создание моды — взаимный процесс. И накапливание в публике потребности в чем-то нóвом, и желание творческих людей вернуться к тем ценностям, которые предыдущий период отверг. Но возвращаться желательно по-новому, не стилизуя, не притворяясь, не копируя...

К.Разлогов. Трудно сказать, кто лидирует в создании киномоды. В фестивальном кино тон задают критики. Это безусловно. Они вытаскивают те или другие картины из множества создающихся фильмов. Отборщики и критики. Отборщики на первом этапе, критики на втором. И режиссер может на следующий день после показа на фестивале проснуться модным, потому что про него четыре влиятельных критика в разных странах написали статьи. У нас это трудно понять, потому что у нас воздействие кинокритики не очень велико. Хотя оно становится все больше и есть люди, которые способны такую моду вбросить.



«Бежин луг», режиссер Сергей Эйзенштейн

В современной ситуации большую роль в создании моды играет Интернет. В последнее время блоги во многом перехватили у критиков инициативу создания такой текущей моды.

Что касается того, создают ли моду режиссеры... Режиссеры создают фильмы. А то, как фильмы резонируют, определяет зритель и критик. Моду в массовом кинематографе создает зрительский успех. На какую-то картину клюнут зрители, и вдруг создастся мода. И дальше будет следовать в том же русле одна картина за другой. Приведу один классический пример. Джордж Лукас четыре года искал деньги на первую серию «Звездных войн». Никто ему не верил, что у него что-то может получиться. Когда картина вышла, она

«Красная пустыня», режиссер Микеланджело Антониони

пользовалась таким успехом, что сразу возникла мода. Естественно, Лукас создал этот фильм. Но сделал его успех именно зритель. А студия здесь выступила как посредник. Она угадала, куда пойдет мода в данном случае. А могла и не угадать.

А.Слапиня. Мода на ту или иную эпоху, на того или иного режиссера — это увлечение лишь формой или перенимается и содержание? Что первично в заимствовании у классика или у эпохи — проблемы или стиль?

Н.Клейман. Если подхватывается одна лишь видимая оболочка — это недорого стоит. Если стиль не завязан на проблематике, на характерах, на определенном мироощущении — это стилизация. И готовый фильм становится тем, что называют «вторичным продуктом». Это не так интересно. Другой вопрос, что художники обнаруживают целый ряд формальных приемов, забытых, отвергнутых предыдущим периодом. Но если они возникают органично, изнутри, из замысла, они будут жить. Если это чистая стилизация, что, к сожалению, бывает в нашем кино, тогда следование чьей-то традиции или моде фактически обречено. Оболочка, обертка — какую ценность они имеют?

У нас очень многое недоформировано, очень многое — какое-то полуфабрикатное. Уже двадцать лет нам поставляют полуфабрикат, и мы им питаемся. Я имею в виду и культуру, и политику, и быт. Мы живем не в социализме и не в капитализме. Хлеб недопеченый, фрукты недозрелые, все как-то посерединке. И у нас все время не может сформироваться кинематография. У нас есть более или менее хорошие фильмы, но кинематография — это нечто большее, чем совокупность фильмов. Именно кинематография — это то, что обладает своим лицом, как бывает в периоды взлета. Так было в 20-е, в 60-е годы, в 30-е отчасти. И тогда оказывается, что приемы и внутреннее содержание очень органично друг другу соответствуют. Даже если люди не понимают, что это органично.

Например, кинематографисты взяли в руки легкую камеру и устремились за героем в толпу, вышли на улицу из павильона — это уже некий этический жест, это отнюдь не только прием. Почему это делают? Люди готовы жертвовать качеством, стойкостью картинки и чистотой звукозаписи ради того, чтобы передать жизнь человека в реальной толпе или в реальном окружении. И тогда действительно возникает стиль. Была мода на Урусевского, когда все бегали и елозили с камерой. Как будто Урусевский елозил. Он не елозил, он выстраивал траекторию камеры, как настоящий каллиграф. Посмотрите «Я — Куба» — какой там тончайший расчет! А некоторые операторы подума-

ли, что достаточно взять камеру в руки, начать с ней метаться — и у тебя получится новое кино...

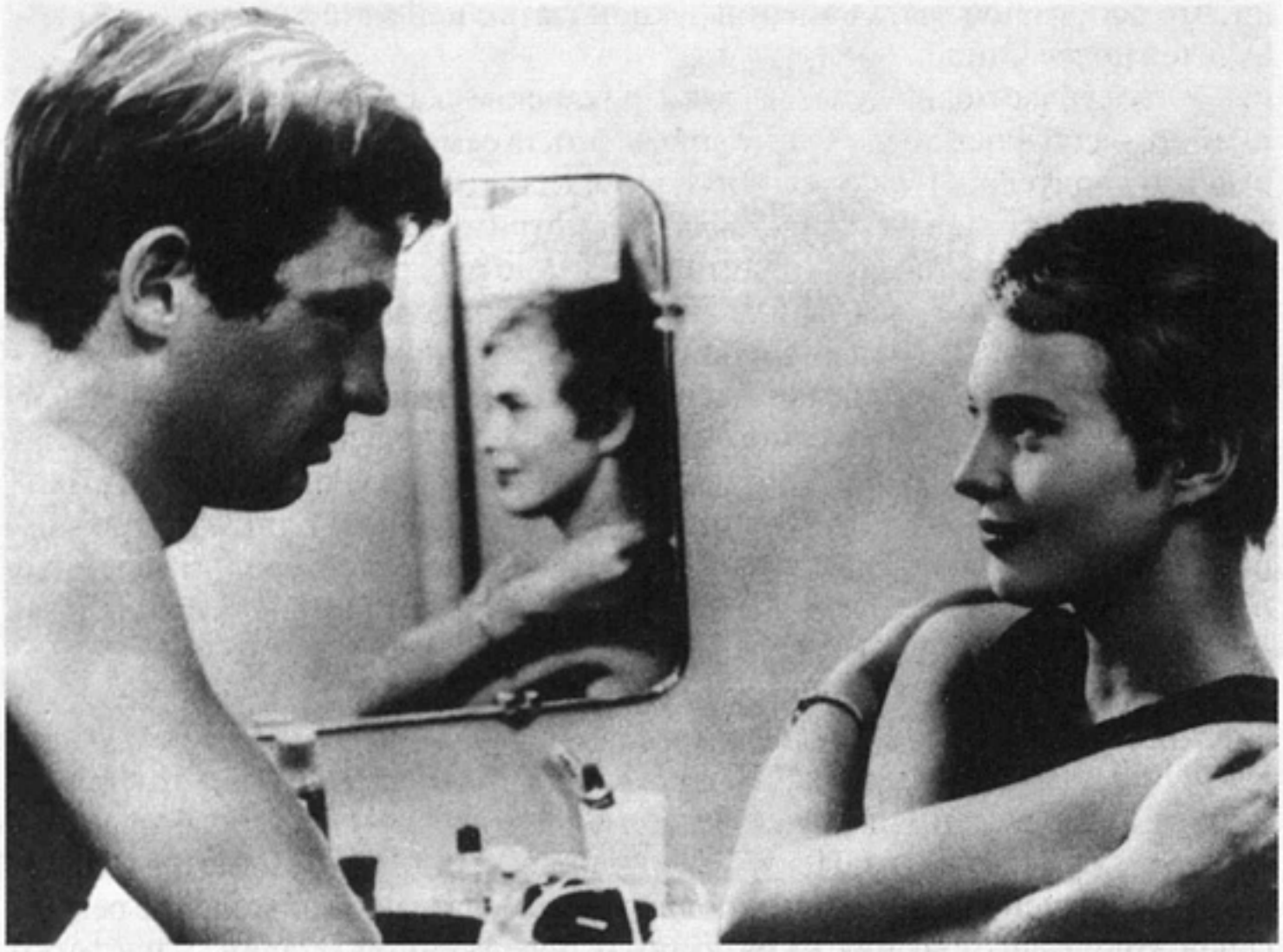
У нас сейчас модно думать, что американские сказки, рассчитанные, в общем-то, на подростковую аудиторию, и есть та самая кинематография, которую ждут зрители. И я думаю, что наши стилистические упражнения — это очень часто, к сожалению, оболочка. Посмотрите, как у нас захламлены кадры, сколько в кадре вещей — от антиквариата до мусора! Мы забыли о том, что кадр может быть простым, ясным, четким, с небом, с землей или водой и с линией горизонта. Как только появилось два фильма молодых режиссеров — «Возвращение» и «Коктебель», мы вспомнили, что кадр может быть чистым, как у Бориса Барнета (в «У самого синего моря» и в «Аленке»), у Джона Форда (В «Табачной дороге» и «Гроздьях гнева»), у Роберто Росселлини (в «Пайзе» или «Франциске»). Это ведь типичные роуд-муви, но одним из принципиальных моментов было то, что люди вышли из интерьеров, заваленных вещами. Мне кажется, этот этический (а не чисто эстетический) жест стал импульсом к появлению «Острова» Павла Лунгина.

Я не думаю, что современные режиссеры заимствуют только форму. Я говорю вот о чем: у нас еще недоформировалась та «новая волна», которую все ждали с началом перестройки. Недоформировалась по очень многим причинам — и историческим, и философским, и политическим, и психологическим, но вовсе не финансовым. После революции все были нищие, все было абсолютно разрушено, и «из ничего» появилось замечательное поколение режиссеров. Неореализм возник на развалинах поверженной Италии. У нас этого пока не случилось — по причинам содержательным, а не внешним.

К.Разлогов. Очень по-разному бывает: и чисто стилистические влияния, и влияния содержательные. Бывает содержание без стилистики, стилистика без содержания, а бывает стилистика в содержании. Моя любимая картина — «Окраина» Петра Луцика, которая названа «картиной Бориса Барнета», сделана в стилистике 30-х годов. Что там взято у Барнета и его времени? Там взята атмосфера, взята музыка, имена персонажей, взят эпический размах. А вместе с тем проблематика современная, сделанная в духе народного фильма 30-х годов. Про каждый фильм, ориентирующийся на что-то, что уже было, можно сказать, что он берет — конкретно. И откуда. Сказать в целом, что обычно берут, — очень трудно. Это сугубо индивидуально, по-моему.

А.Слапиня. Связана ли мода в кино с модой, например, в литературе или в одежде?

Н.Клейман. Наверное, есть какая-то общая тенденция. Я об этом мало думал и мало знаю. Безусловно, есть какие-то общие вещи, потому что мода в одежде или мода в поведении тоже связаны с определенной ориентацией на какую-то эпоху, которая вдруг обретает «романтическую окраску». И это не может не влиять на искусство. Что касается литературы и кино, то тут у меня есть ощущение синхронности, иногда даже кино опережает литературу, а потом начинает на нее оглядываться. Вот я смотрю на наших новых писателей и думаю иногда, что некоторые из них — очень начитанные люди, они знают своих предшественников. Поэты теперь знают очень много той поэзии, которую мы не знали, увы. Но наша литература, к сожалению, как-то слабо учитывает опыт мировой классики. Напечатали «Улисса», ну и что? Никто Джойса не прочитал. Пока он был запрещен, все передавали друг другу какие-то отдельные главки, напечатанные «Интернациональной литературы» в середине 1930-х, и говорили «О, надо же!» А сейчас стоит том с замечательным переводом романа Джойса, все говорят: «О, какой толстый! Еще и комментарии к нему — такой же толстый том...» Наше кино еще меньше учится на отечественной и тем более — на мировой классике. Боюсь, что большинство наших кинотворцов не видели ни одного фильма Ясудзиро Одзу, Сатьяджита Рея или Глаубера Роши, не говоря о Хироси Симидзу, Ритвике Гхатаке или Максе Офюльсе. В Музее кино мы показывали целые ретроспективы творчества этих классиков, были полные залы зрителей — но, увы, не режиссеров: у них просто нет потребности узнать неведомых у нас мастеров.



«На последнем дыхании», режиссер Жан-Люк Годар

С другой стороны, кино паразитирует на литературе. Появился Борис Акунин, который освоил английскую манеру остросюжетного повествования. Но посмотрите, что дали экранизации Акунина: ничего! Они никак не повлияли на кинопроцесс. Можно как угодно относиться к фильмам, снятым по Акунину, но Фандорин не только остался бесплотным, не стал киномифом — русским Джеймсом Бондом... Кино не усвоило главный урок этого цикла романов: овладение саспенсом с изрядной долей интеллектуальной игры и иронии. Оно просто паразитирует на интересе публики к книгам, сюжет которых переносится на экран поверхностно и вяло.

Появились телесериалы с героями и героинями — сыщиками. Ничего по сути общего с тем, что в аналогичном жанре делали, скажем, французы или англичане, нет. Значит, мода повлияла лишь на «одежку» жанра: режиссеры стали паразитировать — заимствовать героев у «дамских романов». У меня ощущение, что кино либо опаздывает, либо оно не моде следует, а эту моду, уловленную литературой, начинает использовать вторично. Как моль, которая ест шерсть.

К.Разлогов. Ретро в одежде вернулось именно благодаря кино. Эти процессы, безусловно, взаимосвязаны. Вот фильм «Бонни и Клайд», например, в свое время породил определенную моду в одежде.

С литературой в какой-то степени киномода тоже связана, потому что люди, пишущие книги, пишут и сценарии. Но это не всегда прямые параллели. В изобразительном искусстве может делаться одно, в кино совершенно другое, в литературе третье. И то, что в литературе будет на втором плане, в кино может выйти на первый. Но все эти процессы внутренне взаимосвязаны, это безусловно.

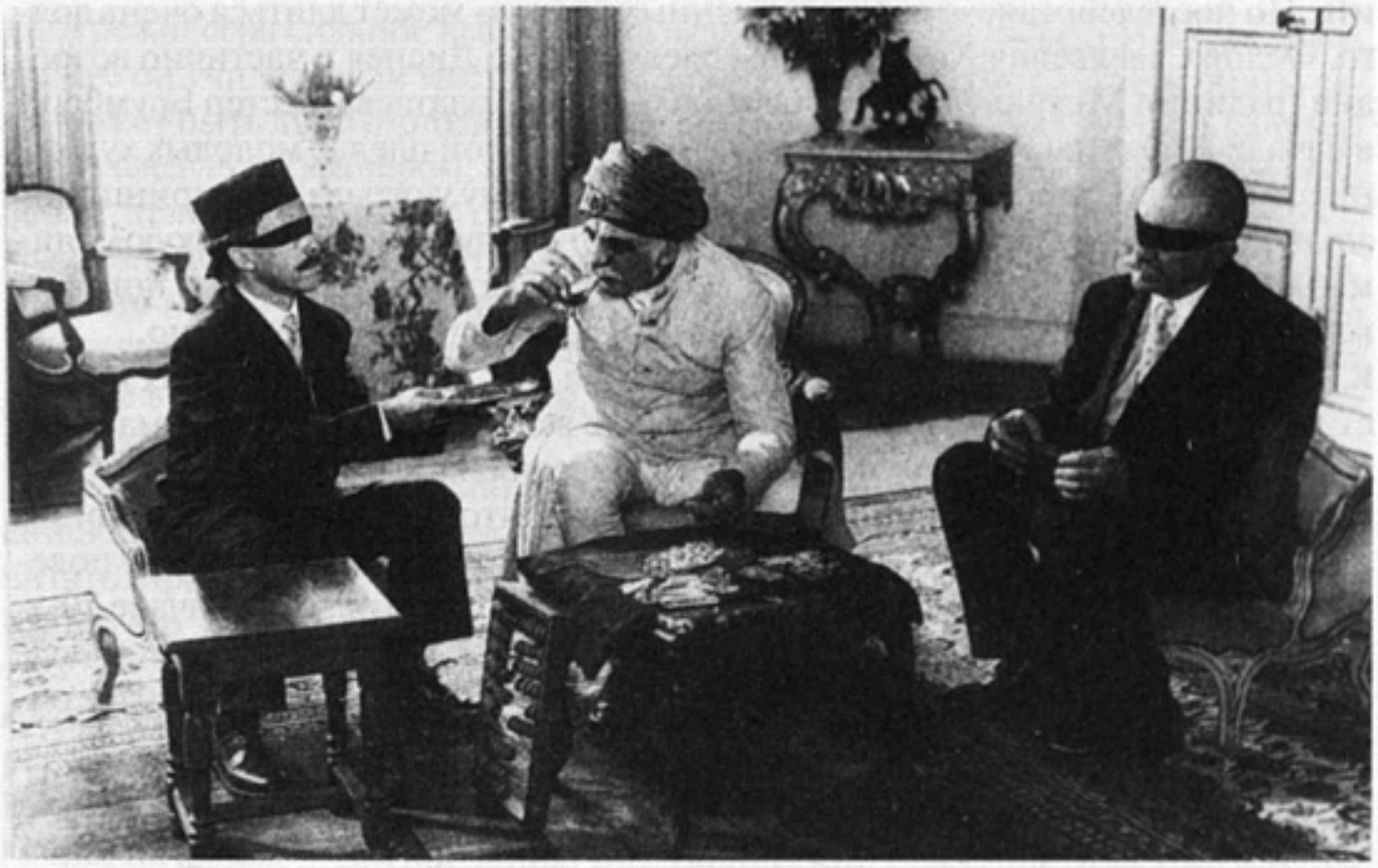
А.Слапиня. Сколько, на ваш взгляд, длится увлечение тем или иным стилем?

К.Разлогов. Сложно сказать. У меня есть некие теории периодизации, но они не очень проверены или хотя бы экспериментально установлены. Что касается чередования мод, считается, что мода должна меняться каждый год. В кино этого, как правило, не происходит. Думаю, что в кино единицей измерения скорее будут поколение и части поколения. Поколение — это в социологическом смысле примерно двадцать пять лет. Первые двадцать пять лет человек учится, вторые двадцать пять лет он руководит процессом и третьи двадцать пять лет уже относится к престарелым гражданам. Поэтому очень важны поколенческие вещи. Помимо поколений, история кино распадается на

короткие отрезки — примерно в двенадцать-тринадцать лет (половина поколения). Скажем, итальянский неореализм возник около 46-го года и был ведущим художественным направлением до 58-го, когда, в свою очередь, возникла французская «новая волна», на первый план вышли Феллини, Антониони, Висконти и интеллектуально-философский кинематограф. В середине 60-х, через шесть лет, возобладало политическое кино, и на первый план вышли кинематографии стран, освободившихся от колониальной зависимости. А в 70-м году (вот 46 — 58 — 70) началось возрождение Голливуда благодаря Спилбергу, Лукасу и Копполе. В начале 70-х годов Голливуд из национального явления стал транснациональным и завоевал весь мир, и мы стали жить в том мире, в котором живем сейчас. То есть основное кино — это кино из Голливуда, а все остальное — на периферии.

Я бы сказал, что очень важен отрезок в шесть лет, помимо отрезка в двенадцать лет, потому что, видимо, есть какая-то психологическая закономерность, согласно которой шестилетние отрезки обладают своей художественной спецификой. Через шесть лет бывает желание что-то изменить, и это каждый человек может заметить и на своей собственной личной жизни. Считается, например, что седьмой год — это кризисный год для брака, а через шесть лет люди очень часто уходят с работы. Американцы, чтобы как-то справиться с этим, каждые шесть лет дают преподавателям так называемый sabbatical, то есть свободный год, в который они, получая зарплату, могут делать все, что хотят: ездить, путешествовать, писать книги и так далее. Потому что за шесть лет накапливается такая усталость, что человеку хочется сменить обстановку. И государство дает эту возможность.

Естественно, в кино все эти процессы перемешаны и смещены, потому что замысел возникает в одно время, фильм реализуется в другое. Между возникновением замысла и выходом фильма на экраны проходит как минимум три года. Поэтому нужно знать, что сроки несколько смещаются в ту или иную сторону, но тем не менее они существуют. Так что, по-моему, мода может существовать двенадцать лет, может — шесть. Может, конечно, и меньше. Вплоть до года. Массовая культура рассчитана на то, чтобы обновляться каждый год. На самом деле ежегодные изменения бывают, как правило, поверхностными. Глубинные изменения происходят значительно реже.



«Охота на бабочек», режиссер Отар Иоселиани

А.Слапиня. А сколько длится возвращение к той или иной эпохе?

Н.Клейман. Кино долго не может жить на реставрации прошлого. Можно сегодня стилизовать под раннего Хуциева или раннего Тарковского, раннего или позднего Бондарчука — не важно. Но если «внешность» не будет со-

«Психоз», режиссер Альфред Хичкок

прягаться с современными обстоятельствами, не растворится в новом, «мода на эпоху» очень быстро кончится. Не пройдет и пары лет. Мода долго не живет. Она бабочка. Я не верю, что на одной ностальгии можно что-то построить. Но последействие «хорошо усвоенных уроков» может длиться очень долго. Федор Савельевич Хитрук, преодолев влияние Диснея и частично возродив традиции Михаила Цехановского, Николая Ходатаева, сестер Брумберг, в начале 1960-х нашел свой путь и дал импульс целой плеяде молодых художников и режиссеров, каждый их которых по-своему учитывал эту принципиальную установку, и вместе они создали нашу новую «недиснеевскую» анимацию, которая развивается по сей день. Параллельно сериал «Ну, погоди!» вернулся к стилистике Диснея — и заново закрепил ее в нашем кино...

К.Разлогов. Опять-таки в кино это совсем не так, как в других видах искусства. Эпоха Возрождения длилась несколько веков, эпоха классицизма тоже, а здесь мы все равно болтаемся в пределах нескольких лет.

Ну, например, мода на ретро. Считается, что она возникла с «Бонни и Клайда», в 67-м году. Когда кончилась мода на 30-е годы (на манеру поведения, одежду и т.п.)? В какой-то степени можно считать, что в начале 70-х, хотя фильмы в стиле ретро продолжают создаваться и сейчас. На самом деле все это не исчезает. Просто в какой-то момент что-то оказывается в центре общественного внимания, а в какой-то момент отходит на периферию.

А.Слапиня. У нас эти процессы происходят так же, как за рубежом, или есть различия?

Н.Клейман. Я не думаю, что мы так уж уникальны. Это миф, что Россия какая-то совсем другая, особая страна. Каждая страна — особая. И Япония, и Мексика, и Швеция. Нет, я думаю, что это просто конкретные условия, конкретные обстоятельства. И если у нас что-то идет по-другому, то не потому, что мы такие уж уникальные, а потому, что у нас другое сочетание факторов — социальных, политических и всех прочих. А если ситуация у нас будет похожа на ситуацию в Америке во времена Великой депрессии, то у нас могут появиться явления, похожие на то, что было в начале 30-х годов в США. В самой основе все, к счастью, гораздо более однородно, чем нам порою кажется. Потому и кровь можно переливать от чернокожего человека белому. Мы же, кажется, совершенно другие, но решающим оказывается то, что группа крови совпадает.

К.Разлогов. Различия есть. Не только между нашим и зарубежным кино — между всеми национальными кинематографами есть различия. Если мы посмотрим, как возвращение эпох происходит в японском кино, или в кино Филиппин, или в кино Бирмы, мы увидим разницу. У каждой страны своя история, свои ключевые этапы, свои предпочтения. В нашем кино возвращение происходит в соответствии с нашей историей. Конечно, в истории всех стран есть общее. Что-то, но не всё.

А.Слапиня. Обычно молодые режиссеры обращаются к традициям кинематографа своей страны, или географических границ здесь не существует?

Н.Клейман. По-разному происходит. Французская «новая волна», как известно, выросла на обращении к национальному кинематографу 30-х годов, к итальянскому неореализму, к американскому кино. Кроме того, некоторые из режиссеров «новой волны» оглядывались на советское кино, а некоторые — на немецкое.

Немцы в 70-е годы тоже обратились к своему дофашистскому кино. Но ведь сколькому они научились и у зарубежного! Тот же Клюге учился на нашем кино, а Вендерс — на американском, но и на японском (Одзу!). Херцог учел экзотику мексиканского кино. Кто-то на Бунюэля косился или на итальянцев. Я, конечно, не хочу отрицать, что есть очень яркие национальные черты, отличающие один отряд кинематографистов от другого, но вообще-то кинематограф — единое войско, это международное искусство. У него универсальный язык, оно универсально и по проблематике, и по своей визуальной природе. Я думаю, что нелепо обращаться только к своей традиции. Мы очень многому можем научиться у наших соседей — ближних и дальних (в современном мире все страны — соседи). И наши молодые тоже должны смотреть в разные стороны. Но и свое не забывать, тут есть на что опереться.

К.Разлогов. Они могут ориентироваться на кого хотят. Но обычно на молодого режиссера сильное влияние оказывает индивидуальность мастера, у которого он учился, если мастер с ним действительно работал. Здесь опять-таки может быть либо оппозиция, либо следование. Но чаще все-таки начинающие следуют за мастером, хотя бы потому, что мастер отбирает студентов «под себя». Человека, который совсем противоположно ему понимает кинематограф, он просто не возьмет в мастерскую. Не потому, что мастер его боится, а просто потому, что ему неинтересно будет работать с таким учеником. Это первое влияние. Дальше идет влияние культовых фигур своего времени. Вот раньше в моде был Эйзенштейн, а сейчас в моде Тарковский. И эти фигуры влияют на всех.

Естественно, волны мировой моды докатываются и до России, и российские молодые режиссеры сегодня имеют возможность смотреть фильмы, читать о фестивалях, они могут подпасть под влияние Вонг Карвая или Чэня Кайгэ. Но это случается достаточно редко, потому что и своих кумиров хватает.

А.Слапиня. Гении в кино рождаются нечасто. Может, так и надо, чтобы в период «от гения до гения» работали те, кто ориентируются на великих?

Н.Клейман. Вопрос в том, на каком уровне идет учеба, на каком — наследование, на каком — цитирование. Вот Тарковский или Отар Иоселиани говорят, что для них образец — Борис Барнет. Я думаю, что Андрей Арсеньевич — не «родной ребенок» Барнета, но, безусловно, законный наследник Барнета в русской культуре. А вот Отар Иоселиани действительно «дитя Барнета» и ориентировался на него по целому ряду признаков. В частности, Борис Васильевич ему близок и своим юмором, и своей идеалистичностью. Цитировать же может режиссер совсем иной традиции, все цитируют так или иначе, но это — еще не знак влияния.

Мне повезло — я однажды был в Риме в тот самый момент, когда Тарковский участвовал в полушуточной игре, которая называлась «Похитители кино» (Ladri di cinema), как «Похитители велосипедов». Римские киношники придумали, что они будут спрашивать у режиссеров, кто у кого что украл и кто на кого ориентировался. Это было в конце 70-х, Андрей Арсеньевич тог-

да снимал «Ностальгию». Я приехал в Рим за выставкой рисунков Эйзенштейна, и мне уже на аэродроме итальянцы сказали, что у Тарковского вечером на Палатино что-то вроде шуточной лекции.

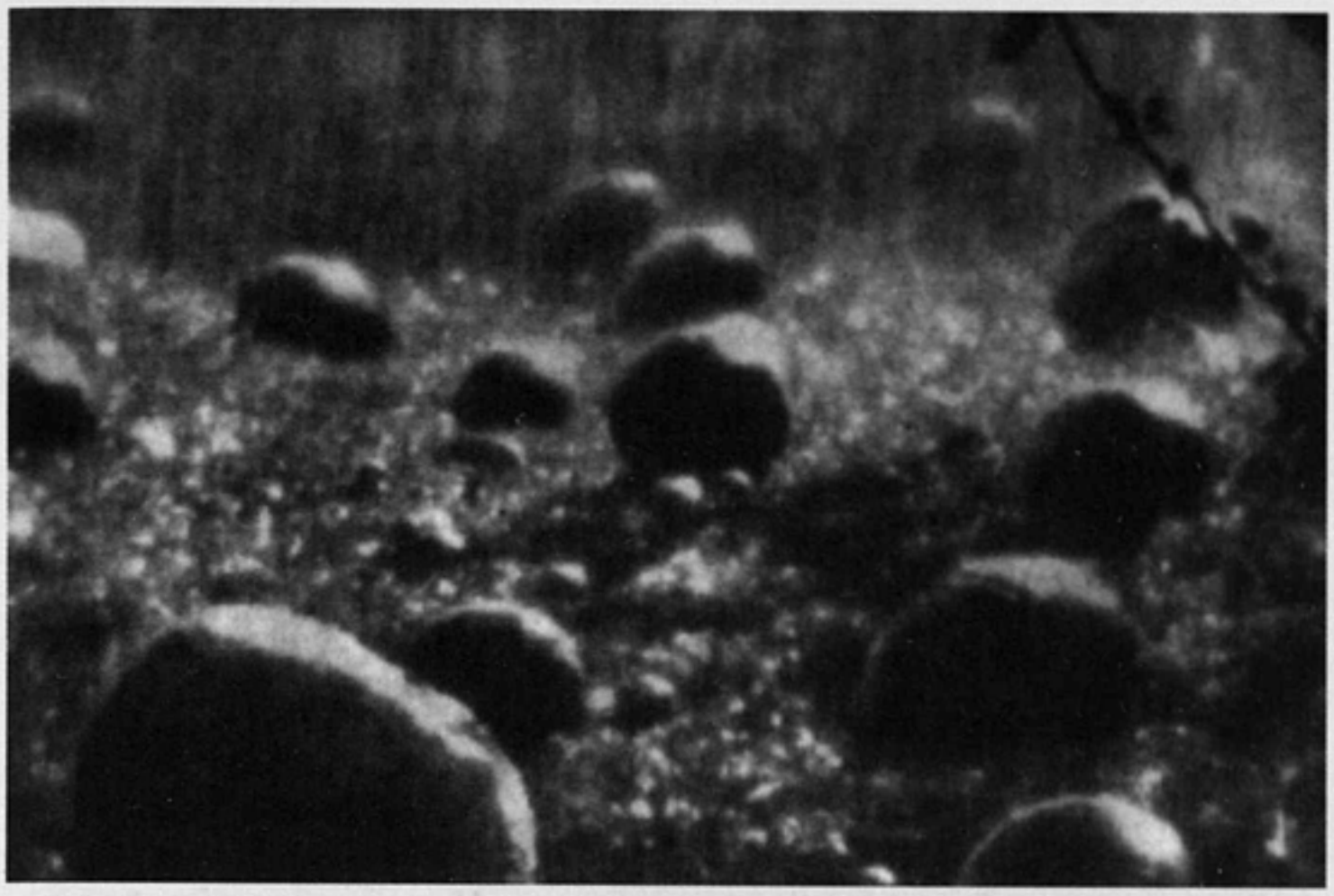
Я помчался. Народу набилось! Кого там только не было. От Антониони до братьев Тавиани. Андрей Арсеньевич такую лекцию начал читать, что Витторио Тавиани, который стоял рядом со мной (мы не могли даже сесть), сказал: «Он что, диссертацию у нас защищает?» Тарковский показывал фрагменты из фильмов Антониони, Брессона, Куросавы, Довженко — все это три с половиной часа длилось. Он говорил: «Вот мой учитель по тому-то и тому-то, а вот мой учитель по этому. Здесь я процитировал Брессона, а это я заметил у Бергмана и поэтому так снял. Вот, маэстро Антониони, я у вас взял хлещущую воду». Антониони сидел и улыбался.

На самом деле я понимал, что если кто Тарковскому действительно оказались внутренне необходимы, так это Брессон, Куросава и, как ни парадоксально, Бунюэль. Он мало что взял у Барнета, как бы ему Барнет ни был симпатичен. Я понимаю, почему Тарковский цитировал Довженко... Но, кроме того, я точно знаю, что у него там, сзади, в мозжечке сидит Эйзенштейн, от которого он пытается избавиться всеми силами. Он его выталкивал из себя и никогда не признавался, что Сергей Михайлович оказал на него очень сильное влияние. Тарковскому надо было самоопределиться, потому что каждый следующий гений должен преодолеть и опровергнуть все до него сделанное. Но Андрей Арсеньевич, как и все, пережил потрясение «Иваном Грозным». Этот фильм он не принял по многим параметрам — и это его право, но избавиться от присутствия за своей спиной Эйзенштейна он не мог. Они абсолютно разные, и у Тарковскому все время идет спор с гением. Спор Андрея Рублева с Феофаном Греком в фильме — это, по сути, спор Тарковского с Эйзенштейном в сознании первого. Когда Андрей Арсеньевич делал «Иваново детство», то цитировал в эпизоде с яблоками Довженко, а в структуре шел по линии внутреннего монолога Эйзенштейна. Для меня «Зеркало» — это как раз преображение того внутреннего монолога, о котором мечтал Эйзенштейн. Так или иначе, в споре может быть больше влияния, чем в подражании или в цитировании.

В кинематографе двух этих гениев намного больше общего, чем нам кажется. Не на уровне стиля и не на уровне моды, а на уровне метода и мышления о себе как части истории — и социальной, и мифологической. Вот в этом он прямой продолжатель Эйзенштейна. Тарковский себя не мыслит вне истории. Он не живет вне истории, как может жить милый, хороший другой режиссер. А Борис Барнет живет в идеале. Он живет в раю, где история уже кончилась. И в этом смысле он — антипод Эйзенштейна, как бы «второй берег» нашего классического кино. Эйзенштейн и Барнет — это два берега, но мосты можно строить в любом месте.

Отар Иоселиани Эйзенштейна тоже отрицал. Смотришь фильмы Иоселиани — все другое: стилистика другая, градус другой, а по сути они тоже близки и даже родственны. Иоселиани — блудный сын, который ушел из дому и стал делать «советское» кино во Франции. Он же делает там советское кино, в хорошем смысле слова! Отар антибуржуазен во всем. Когда-то он меня чуть не побил, когда я, посмотрев впервые «Пастораль», сказал: «Знаешь, ты единственный соцреалист, которого я знаю. Искренний». Сегодня я могу это повторить. Конечно, это не тот соцреализм, который насаждал ЦК КПСС, но для Отара Иоселиани очень много значит социум. Не меньше, чем индивидуальная судьба. И для него свобода обязательна не только для себя, но и для всех. Отсюда (а не только из грузинского вокального многоголосья) рождается полифонизм фильмов Иоселиани — и в структуре действия, и в звукозрительном решении... И именно это, а не «большевистская идеология», есть существо кинематографа Эйзенштейна.

Все, о чем я сейчас говорю, — то, что противостоит моде. Метод, стиль мышления, внутренняя закономерность, которая может пренебречь модой.



«Земля», режиссер Александр Довженко

К.Разлогов. Даже если ты гений, ты все равно начинаешь с того, что кому-то подражаешь, от этого никуда не уйдешь. Это не подражание, а влияние стилистики твоего времени. Гений не может выскочить из своей эпохи, он может ее обогнать или открыть те грани, о которых никто не подозревал, но выскочить из нее он не может. Он все равно остается человеком своего времени.

А.Слапиня. Вы можете назвать какие-то отличительные черты нашего сегодняшнего кинопроцесса?

Н.Клейман. Смотрите, что происходит: впервые люди театра пошли в кино. Кирилл Серебренников пришел из театра в кино, я знаю еще нескольких человек из других искусств, которые готовы прийти в кино. Я доверяю талантливым людям. Они почуяли своим хорошо настроенным носом, что еще чуть-чуть — и кино окрепнет.

И еще одно. Сейчас стали выпускать мобильные телефоны с видеокамерой, которые могут снимать в течение получаса. То есть камера становится, как авторучка. Это мечта и 20-х, и 60-х годов — камера-стило, которым люди пишут. Вертов говорил, что на каждом перекрестке будет стоять «киноразведчик» и снимать жизнь, а потом этот неинсценированный материал можно будет монтировать. Как ни парадоксально, такое теперь становится реальностью. Пока снимают своих девушек или детей, но ведь ничего не стоит снимать на мобильник «общезначимое», загрузить кадры в компьютер и монтировать. Естественно, не все могут быть гениями. Как только съемка становится массовым явлением, падает, конечно, уровень мастерства и стилистической требовательности. Но зато сколько детишек могут научиться наблюдать, грамотно снимать и потом прийти в кино.

К.Разлогов. Сейчас театр вторгся в кино на престижном уровне. Кириллу Серебренникову дали приз на «Кинотавре» в том числе и за театральность. А было время, когда нас учили, что театральность — это ужасно, плохо, от нее надо избавляться. Что должна быть только естественность, что кино именно естественностью и отличается от театра. Эти изменения происходят в известной мере стихийно. Не под воздействием каких-то отдельных конкретных критиков, а под воздействием художественного процесса в целом. Смена позиций, взглядов, моды происходит не благодаря отдельным людям — в процессе участвуют целые художественные направления, тенденции, совокупность фильмов. Театральность из недостатка стала достоинством. Она в известной мере обогащает палитру кинематографа, обогащает проблематику, потому что театральный процесс несколько отличается от кинопроцесса. Там несколько иные люди — с иным багажом, с иным отношением к материалу. Разнооб-

разие в кинопроцессе и в любом художественном процессе — это всегда хорошо. Другое дело, что где появятся шедевры, а где они не появятся, никто заранее не знает.

А.Слапиня. Кто, кроме Тарковского, сегодня популярен?

Н.Клейман. У нас есть несколько образцов из эпохи 60—70-х. Ну, во-первых, сейчас сильна ориентация на Бондарчука. Мы замечаем это не только в работах его сына Федора, но и у Никиты Михалкова. С другой стороны, у нас есть Марлен Хуциев, который, существуя тихо и скромно, тем не менее, как мне кажется, влияет на молодых. Все-таки его кинематограф обладает необыкновенной привлекательностью, и я знаю, что очень многие начинающие режиссеры ориентируются на Хуциева. Сознательно или бессознательно — другой вопрос.

При этом есть имена невостребованные. Мне очень жаль, что забыли о некоторых наших сокровищах. В общем, тот же Барнет не играет той роли, которую мог бы играть в отечественном кино, не играет из-за того, что мало кто верит в какие-либо идеалы. А он верил. Барнет был совершенным ребенком, который верил в рай на земле, верил, что все будет хорошо, если мы все «будем хорошие».

Или, например, после полной ретроспективы мы по-новому увидели наследие Абрама Роома. Абрам Матвеевич так полностью и не состоялся, потому что уж кого били беспощадно, так это его. И он, к сожалению, был вынужден идти на компромиссы. В наши дни Петр Тодоровский попробовал сделать парафраз, или римейк, «Третьей Мещанской» — фильм «Ретро втроем» не получился, а у Абрама Матвеевича было социально важное и психологически очень интересное кино, провоцирующее широкую дискуссию. И вот эта традиция — «фильм для общественной дискуссии» — висит.

Так же и шестидесятники. У нас среди шестидесятников было несколько человек, которые, мне кажется, сегодня у молодежи должны были бы быть популярны. Михаил Калик с его «До свидания, мальчики» и «Любить» мог бы повлиять на молодых, но почему-то его то ли меньше знают, то ли нет сейчас вкуса к такому кинематографу. Или Павел Арсенов, чьи фильмы «Спасите утопающего», «Король-олень», «И тогда я сказал — нет...» вполне созвучны современности. Я не знаю, почему мы бесхозяйственны и небрежны с собственным кино, это странно. Может, это связано с нашим воспитанием.

Большинство смотрит в сторону американцев. Американцы успешные, они пользуются спросом. Продюсеры деньги на это дают. Мы тоже идеализируем Америку и голливудские условия работы. Хотя там далеко не идеальные условия для независимого кино. Мне кажется, что французская или финская модели куда более продуктивны, и нам они ближе, чем американская. Конечно, и в Голливуд приходят режиссеры из независимых, но это связано с таким количеством компромиссов!

Мне Филип Кауфман рассказывал об американской цензуре. Формально цензуры нет. Реально продюсер приглашает двух генералов, одну отставную учительницу, фермера, девочку из колледжа и так далее. Фильм еще не готов, но его показывают этой «экспертной комиссии». Один отставной генерал спит, второй ничего не понимает, учительница-пуританка говорит: «Как можно такое безнравственное кино показывать?!», девочка из колледжа спрашивает: «А чего это мы шли-шли вперед, а потом вернулись назад? Я ничего не поняла. Это что?» И дальше продюсер приглашает режиссера и говорит: «Дорогой мой, нормальным людям непонятно то, что вы делаете. Я забираю у вас материал, его будет монтировать другой человек. Он сделает общепонятный экшн». И из сценария исчезают два-три важных эпизода, потому что генерал спал, а девочка не поняла флэшбэк. Извините, что это такое? Да, нет цензуры, но есть нечто другое. И это рассказывал очень известный режиссер. Но деньги-то не его. И для того чтобы снять крупнобюджетную картину, он вынужден принять все условия игры. Если сейчас мы продолжим слепое подражание Голливуду, мы очень быстро придем к такой модели. Не важно, государственной или продюсерской.

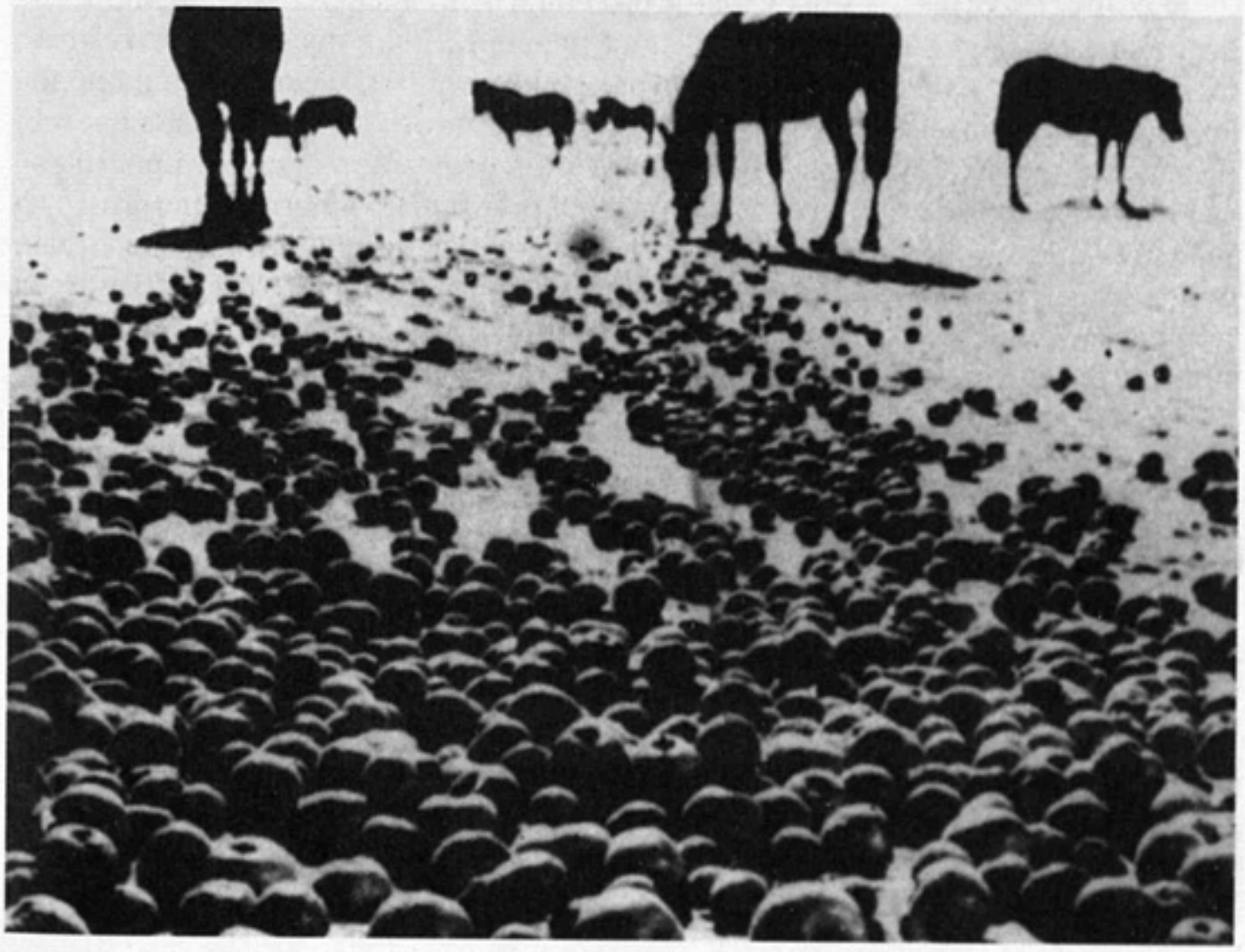
К.Разлогов. Кто у нас сегодня в моде? Был период популярности Сокурова. Был популярен Михалков. Сейчас такой культовый режиссер — Алексей Балабанов, хотя он неровно работает. Это если говорить о нынешних мастерах. Из зарубежных — Ларс фон Триер и вся «Догма», поскольку это технология делания дешевых фильмов, что очень важно для нашей кинематографии. И Вонг Карвай как пример восточного эстетского кинематографа, который стал очень влиятельным. Но это не единственные влияния. Очень сильны влияния голливудских блокбастеров, фильмов про вампиров. Сейчас 90 процентов сценариев пишется про вампиров. Как «Дневной Дозор».

В массовом кино сегодня скорее популярны фильмы, чем режиссеры, потому что на самом деле кино в основном своем течении, в мейнстриме ушло от идеи авторского кино (хотя все равно работают авторы, от этого никуда не денешься). Оно ориентируется на выдающиеся, отпиаренные картины или циклы картин. Поэтому не так важно, кто их поставил, важно, какую функцию в культуре они выполнили. Сейчас влияние художников в традиционном смысле — это редкость. Сегодня ощутимее влияние фильмов, где индивидуальность автора — последнее из того, о чем ты думаешь, когда их смотришь.

Хотя у режиссеров, которые стремятся делать что-то экспериментальное, задачи прямо противоположные. И эффект от того, что они делают, другой. Потому что когда они задумывают что-то новое, они хотят ни на кого не походить. Так что в артхаусном кино можно говорить скорее об отталкивании, чем о подражании.

А.Слапиня. Можно ли сказать, почему тот или иной стиль вдруг становится популярен, или предугадать, на кого будет ориентироваться следующее поколение режиссеров?

Н.Клейман. Вряд ли возможно спроектировать стиль, который завтра станет актуален. Это все равно что погоду заказывать. Есть закономерность, не нами определенная. Могу подозревать, что у сегодняшнего расхлябанного, расслабленного кино появится альтернатива, если общество более или менее структурируется. Либо наступит эпоха очень динамичного романтического кино с определенным позитивным идеалом, либо — очень репрессивного (после депрессии это логично) кино, которое будет жестким, подчиняющим себе экшном или пропагандистским камланием, вроде фильмов Лени Рифеншталь. Такая опасность тоже существует — в случае превалирования государства над обще-



«Иваново детство», режиссер Андрей Тарковский

ством. Поэтому нужно видеть возможность выбора направления развития. Либо мы пойдем в сторону диктата, насилия всеобщего вкуса, либо в сторону романтической и, я бы даже сказал, несколько чрезмерной вольницы. Но для меня предпочтительно, конечно, более свободное, чем более богатое кино.

Я не думаю, что нам в ближайшее время «грозит» кинематограф классически сдержанный и уравновешенный. Именно из-за того, что понятие центра, нормы утрачено. Мы пока находимся в состоянии колебательного движения. Со временем, может быть, мы достигнем мудрости. Не знаю, правда, когда. Сейчас у меня ощущение, что надвигается очень жесткое и энергетически мобилизованное кино. Какой знак будет у этой энергии, зависит от многого вне кино.

К.Разлогов. Наум Клейман прав: только когда стиль становится доминирующим, мы садимся и начинаем анализировать, почему это произошло. Придумать что-то про грядущую моду всегда можно, но предугадать нельзя. Это практически невозможно, или надо обладать очень редким даром. Тем не менее мы все пытаемся что-то прогнозировать.

У меня в институте вчера была защита диссертации, против которой проголосовал ученый совет. Забаллотировали несчастную девушку. Потому что ее работа представляла православный взгляд на русскую культуру, утверждала ее целостность. А мне кажется, что это реальное представление: после постмодернизма такая позиция может стать популярной — лет на пятьдесят. Ощущение целостности мира, возвращение к абсолютам и к абсолютным истинам. Некий неоклассицизм, который сменит постмодернистское шуршание. Но пока эти взгляды, как видите, не вызывают восторгов.

А.Слапиня. Как вы думаете, будет ли русская «новая волна», о которой сейчас так много говорят?

Н.Клейман. Я думаю, будет. Надеюсь. Уже сегодня для нее существуют предпосылки. Не чья-то «злая воля», а сложность и разнонаправленность противоречивых тенденций усложняют процессы формирования и социума, и эстетических программ. Дело вовсе не только в том, что «нехорошие американцы» забили своей продукцией все кинотеатры или что наше Министерство культуры не дает достаточных субсидий. Это, конечно, тоже правда, но главные причины все же в ином. Эйзенштейн говорил, что «кино — тончайший сейсмограф», который очень точно сигнализирует о состоянии страны. То есть о состоянии и государства, и общества, и отдельного гражданина.

Если мы честно посмотрим внутрь себя, то увидим, сколь противоречивы в нас самих разные тенденции. Наше неверие в свои права и собственные силы замешано на разнообразных страхах, на тотальном скепсисе, на подозрительности ко всему и ко всем, и т.п. Очень много людей и назад рвутся, и вперед хотят, и не понимают, что сейчас происходит: «сегодня» не приемлют, «вчера» ненавидят, «завтра» боятся знать. Удивительно ли, что кинематограф наш стал аисторичен и внегражданствен? Он боится прошлого, не зная, как с ним обойтись. Он страшится будущего, потому что ничего определенного про него никто сказать не может, и подлинной идеологии (то есть убедительной системы идей) ни у одной партии нет. И абсолютно не доверяет настоящему, а потому вгоняет его в условные «жанровые каноны» коммерческого фильма. Когда безвременье — прежде всего внутри нас, — может ли существовать искусство целенаправленное, если не целостное? Мне кажется — и может, и должно. Говорят, из рабства надо выходить сорок лет, а мы начали путь к свободе якобы только двадцать лет назад. Значит ли это, что мы лишь в середине пути? Думаю, что темпы жизни сейчас быстрее, чем в библейские времена, да и «выдавливание из себя раба» началось не с перестройки, а раньше. В эпоху оттепели наше «молодое кино» буквально рвалось к участию в обновлении страны, и только догматизм и трусость тогдашних руководителей государства подавили социальную инициативу кинематографистов.

Мы говорили, что у нас общество недоформировано, оно не старое и не новое, оно не играет необходимой роли для нормализации жизни в стране. И кинематограф, в свою очередь, тоже стал в новое время преимущественно

асоциален. Но ведь «нормальное» кино и отражает состояние общества, и формирует его. В 1960—1970-е годы французская «новая волна», немецкое «новое кино», итальянская «контестация», при всей их несхожести и неоднородности, ответили на определенные ожидания, накопившиеся в обществе в период послевоенного «экономического чуда» и политической стагнации. Фильмы тогдашних «молодых» продвинули общество вперед: во многом под их влиянием общество начало уходить от апологии чистого потребительства, от замалчивания прошлого или от прямой лжи о нем. Общество стало «постиндустриальным» по психологии, гораздо более демократичным, толерантным и открытым.

В России уже есть ощущение такого перенасыщенного раствора, что еще одна крупинка — и начнется процесс кристаллизации. Я не пророк, я не знаю, что это за крупинка и когда она упадет, но ощущение того, что нынешнее состояние общества и культуры уже пережило себя, — это общее ощущение. Ушел тот абсурдизм, который был привлекателен на стадии кинемато-

«Иван Грозный», режиссер Сергей Эйзенштейн

графа Киры Муратовой «срединного» периода. Сейчас не проходит уже чисто абсурдное, парадоксальное кино, как не проходит ни идиллическая сказка, ни опостылевшая криминальная «страшилка» — то есть любые подмены подлинной картины общества и государства.

Общество, со своей стороны, как и большинство граждан, не доверяет государству. Две крайности мнений у нас: государство — это или единственное спасение (но тогда возникает опасность диктатуры!), или это обязательно чиновничье государство как «связка» жуликов и фашистов, что тоже неправда, потому что необходим легитимный регулятор общественной жизни и конституционный гарант прав индивида. И тут самое время вспомнить великое кино эпохи «нового курса» Франклина Делано Рузвельта. Президент призвал сугубо частное американское кинопроизводство помочь нормализации жизни государства, и в этой гражданской цели объединились и консерватор Джон Форд, и либерал Уильям Уайлер, и «левый» Кинг Видор, и эмигрант Фриц Ланг, и «анархист» Орсон Уэллс. Как в 1950—1960-е Голливуд активно участвовал в преодолении традиций расизма в обществе и в сознании граждан.

Наше недоверие к государству — ответ на явное пренебрежение обществом и гражданами со стороны государства, как и реакция на его недооценку места и роли искусства (якобы обычной «формы бизнеса»). Я считаю, что одна из главных бед нашего государства — не с точки зрения политики, а с точки зрения экономики и нравственности — в том, что оно не доверяет ни своим гражданам, ни их творчеству. Оно хочет ими руководить, оно хочет из них лепить нечто. Оно и вылепит Голема из глины, если будет считать, что люди — глина.

Не берусь давать рецепты, но если бы государство было заинтересовано в том, чтобы общество было сильным оппонентом ему (а ему нужен именно сильный оппонент), — оно само стало бы сильнее. Бессмысленно гроссмейстеру играть в шахматы с пятилетним ребенком. Если наше государство хочет быть гроссмейстером, то надо, чтобы против него играл хотя бы мастер спорта, а желательно — тоже гроссмейстер. И тогда получится игра. Должно ли кино ждать такого «прозрения», чтобы обновиться? Или оно может обновиться, опережая запаздывающее государство?

И еще. Все ругают американцев и блокбастеры, а я сейчас скажу нечто, что этому мнению противоречит. Я скажу спасибо за то, что они вернули зрителей в залы. Почему у нас в Музее кино вначале было ощущение, что людям не хватает пищи? Потому что на экранах кинотеатров шли только низкопробные фильмы. Теперь говорят: «Вот люди стали лучше жить, могут платить двести пятьдесят рублей за билет. В этом все дело». Неправда, не поэтому люди пошли в кино. Пошли, во-первых, потому, что мы стали лучше фильмы покупать, в прокате появились уже и артхаусные картины. Во-вторых, люди готовы к тому, чтобы воспринимать истину не из телевизора и из газет, но с киноэкрана. Кино, как это ни парадоксально, теперь — более «элитарное» и более независимое искусство, чем телевидение. Телевидение стало совсем уж сервильным. В-третьих, кино теперь — как театр раньше: люди знают, что в кино может «что-то произойти»...

Итак, у кино накапливается потенциал. Безусловно, он будет востребован исторической потребностью. Но главное — этот потенциал должен быть осознан самими кинематографистами как их гражданский долг. Тут «новая волна», видимо, и появится.

К.Разлогов. Российский кинематограф уже выходит на нормальный средний уровень. Насчет «новой волны» не скажу, потому что сейчас в нашем кино работают очень разные люди. Совершенно разные. Есть полярные тенденции. Я писал про новорусское кино, которое не стало ведущим. Можно сказать о блокбастерах, которые тоже вряд ли станут ведущей тенденцией, но в прокате будут занимать определенное место. Фантастика так или иначе возвращается, потому что в кино идут деньги. Я не вижу единого поколения, которое могло бы выдвинуть единую концепцию.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Кино одиночек

«Последний забой», режиссер Сергей Бобров

Есть у меня такое странное хобби: я коллекционирую отечественные фильмы, связанные с нашей реальностью. С новой жизнью, которая обрушивает на нас критическое число «непоняток», заставляя иной раз просто отрубаться от ряда умонепостигаемых вопросов (типа кремлевских интриг или новой схемы оплаты за телефонные услуги), чтобы сохранить свою идентичность.

Отчего вдруг меня повело на такой экзотический вид собирательства? Меня замучила тайна загадочной болезни родного кинематографа — фригидность по отношению к окружающей действительности. Столь долгое отсутствие крупных социально значимых проектов, целостных авторских высказываний «за жизнь» — прямое свидетельство духовной болезни родного киноискусства, утратившего былой гонор «важнейшего» и смиренно принявшего свою судьбу. Объективных, видимых причин и поводов для эскапизма выше головы, и это очевидное обстоятельство склоняет к тому, чтобы «войти в положение». И ждать, что все образуется, перемелется и мы еще увидим небо в алмазах. Киноиндустрия крепнет на глазах, очнулся и заработал прокат, зритель пошел в мультиплексы. Есть ресурс для развития. А ведь поднималась кинопромышленность с нуля, практически из вакуума, но сделала неслыханный рывок и догнала Америку «Ночным Дозором». Знай наших!

И все же нет мира в душе моей на фоне очевидных успехов нашего кино. Меня как зрителя оно не учитывает — чему мне радоваться-то? Не хочу я соглашаться с тем, что дело не в «простом расчете», а в «мировом законе», что

вся мировая кинопромышленность работает на сверхприбыли и производит продукцию, ориентированную на самую мобильную часть населения — на детей, подростков, молодежь. Мое же кино вымерло. Да ничего подобного! Западный мир, к которому и мы все-таки принадлежим, давно миновал постмодернистскую фазу социального пофигизма. Даже «фабрика грез» переключилась на вполне соцреалистические опусы. Да и наши соседи из Восточной Европы, тоже впервые вышедшие на рынок со своими «продуктами», куда ак-

«Последний забой»

тивнее стремятся познать новую реальность. Ну а мы, как остроумно заметил Кирилл Разлогов, всегда находимся в противофазе мировому кинопроцессу. Идем, как говорится, своим путем.

Тотальное отсутствие социальной рефлексии на нашем игровом экране и повальное притяжение к жанру (в основном криминальному) и глянцу принято объяснять реакцией на долгие годы идеологического насилия над художниками. Мол, отцы ели кислые яблоки, а у детей оскомина. Это не так. Или — уже не так. Документальное кино дает уроки игровому и по части интереса к действительности, и по художественному уровню ее аналитического исследования. Документалисты доказали: эпический взгляд на реальность возможен и по-прежнему плодотворен («Бродвей. Черное море» Виталия Манского, «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» Александра Расторгуева).

Согласна, вставшая на дыбы реальность все еще не улеглась, не претворилась в стереотипы коллективного жизненного опыта. Мифология повседневности не может сложиться на такой фазе жизненного процесса. Не оттого ли фильммейкеров тянет в обжитую эпоху «совка», на просторы «кристаллизованного» (по слову Николая Бердяева) прошлого? Проекты, не привязанные к новым временам, много успешнее, чем попытки окунуться в мутную реку нулевых годов.

И все-таки попытки снять кино, где якобы присутствует такая мифология, были и есть, имеют приличный бокс-офис, но жизнь их коротка, как у бабочки-однодневки. К примеру, «Прогулка» Алексея Учителя — сюжет-розыгрыш с хорошими актерами и с гламурной картинкой. Или новинка сезона дебютная «Жара» — то бишь «Жага», — доставшая меня по всем статьям. Продукцию тусовки, чистый конструкт, типичный «fastfood film» кое-кто принимает за «правду жизни», за новую лирику, возвращающую нас к совет-

ской классике типа «Я шагаю по Москве». Первая работа Резо Гигинеишвили — необъявленный римейк знаменитого фильма.

Можно сымитировать многое — и прием, и драматургическую структуру, но только не мироощущение. Данелиевский шедевр пронизан едва ли не религиозным чувством доверия к жизни — исключительной коллективной этикой, запечатленной в лучших фильмах шестидесятников. Такое лишь однажды случилось с нашим искусством, да быстро кончилось. Сегодня, по свидетельству социологов, постсоветского человека мучают апатия и агрессия. Его недоверчивость зашкаливает. Удивляться не приходится. Как можно отреагировать на крушение реформаторских посулов и фокус с ваучерами на право приватизации (ваучер храню, как реликвию)?

Социологи фиксируют парадоксы, которые не просчитывались в разгаре перестройки, — аполитичность первого постперестроечного поколения. Советская власть уже не пудрила мозги новой генерации, а она возьми да уйди в частную жизнь. Гражданское общество у нас не сложилось. А ведь какие надежды были!

На мой взгляд, причины вялого социального тонуса нашего кино коренятся в сфере этического. Вектор отношений с действительностью, если выстроить сколько-нибудь репрезентативную цепочку современных фильмов о современности, не определяется. Кто во что горазд — об этической целостности[1] говорить не приходится. Какие ценности исповедует современный российский кинематограф — вопрос на засыпку. Наше кино сегодня существует как кино одиночек, не слышащих один другого и друг другу не оппонирующих. Пустое занятие — «вычислять» типологию нового художественного мышления. Есть единичные удачи, есть достойные образцы фестивального кино, попадается даже народное кино, чья архаика по-прежнему востребована определенным сегментом аудитории. Жанр — в особом почете как гарант зрительского интереса, стало быть, приличного бокс-офиса. И авторское кино имеется. Не как архипелаг, скорее — как острова в океане.

Чего еще надо для счастья? Вроде бы настала пора, когда расцветают все цветы.

Смею заметить: фиалки пахнут не тем. «Креатив пошел не тот», как говорит один политтехнолог другому в фильме Максима Пежемского «Мама не горюй—2». «Не тот» — в смысле равнодушный к дискурсу отечественной культурной традиции, или ее радикально отрицающий, или — еще хуже — не чувствующий ее. Чистая смердяковщина, если называть вещи своими именами.

Отнесемся к этому, как к данности? Как к неизбежности? Мол, куда деваться — таков алгоритм русской культуры, сложившийся в результате поломки механизма наследования нравственных ценностей из поколения в поколение. Михаил Гершензон, историк и философ, объяснял феномен «золотого века» русской культуры уникальной ситуацией случившегося столетия (вторая половина XVIII — первая половина XIX века), когда четыре поколения кряду наследовали мировоззренческие и культурные ориентиры. То была в чистом виде эволюция, о которой принято говорить сегодня как о сбывшейся мечте. А вот и неправда. Перестройка была революционным взрывом, пусть и не с классическим набором характеристик, — иррациональным бунтом. Национальная страсть «разрушать до основанья» бушевала, сметала с корабля современности все подряд. Торжествующий «плюрализм мнений» снес границу между добром и злом, свобода обернулась патологией нравственного релятивизма, потянувшего за собой разрушительные для нашей культуры последствия.

«Гомо советикус» оказался некрепок, с готовностью отказывался от своих нравственных убеждений, путая персональную нравственность с офици-

[1] О целостности как фундаментальной составляющей русской ментальности см.: Померанц Григорий. Приключения Половинки. — «Искусство кино», 2006, № 11.

озной идеологией, ибо не верил сам себе. Пример «из жизни». В августе 1988 года приснопамятная конфликтная комиссия заседала на «Мосфильме» по приглашению режиссера, чей фильм подвергся цензуре худрука объединения. По тем временам это было ЧП. А проблема состояла в том, что худрук решительно требовал от режиссера отказаться от постельной сцены учительницы с учеником. В ходе разборок никто из авторитетной комиссии не мог ничего внятного сформулировать в ответ на протест режиссера, который подавал свои расхождения с худруком как покушение на свободу творчества. Сегодня смешно вспоминать сыр-бор по поводу конъюнктурного в тогдашнем контексте эпизода, смысл которого заключался в эпатаже — и только. Однако внутри той ситуации все (и я в том числе) боялись прослыть душителями свободы творчества. Дарованная свобода была фетишем, отменяющим саму возможность говорить о художественном качестве. Никто не сказал «нет». И только худрук — это был Ролан Быков — железно стоял на своем. Вот кто оказался единственным свободным человеком в кругу избранных интеллектуалов.

С тех пор прошло почти двадцать лет. Хотя российская демократия пошла иным, чем он виделся тогда, путем, извилистым и долгим, повернула в сторону авторитаризма, где мы сейчас и пребываем, все-таки чему-то мы научились. К примеру, отличать свободу от вседозволенности, художество от спекуляций.

Но коль скоро национальный кинематограф не определил свои этические отношения с действительностью, то и эстетические не сложатся. В том качестве, какое необходимо, чтобы вернуть репутацию великой кинодержавы. Стоп-стоп! Или мы не считаем наш кинематограф национальным кинематографом со своими национальными особенностями, со своей ментальностью, со своей, наконец, культурной традицией? Может быть, нас влечет глобализм? И опыт вестернизации сделал нас Иванами, не помнящими родства?

Не даем ответа. Ушли в «несознанку», блуждаем в потемках. Между тем реальная жизнь жестко откликается на негативные последствия перестройки: повальным нигилизмом и стихийной ксенофобией в таких масштабах, каких при советской власти мы и близко не достигали. А фильммейкеры хранят молчание, не замечают, отдав на откуп телевидению, новые социальные перверсии.

К счастью, правил нет без исключения.

Есть кинематографисты, давно догадавшиеся: чтобы интерпретировать новую реальность, нужны, как говорил чеховский герой, новые формы. Пионеркой в этом деле стала Кира Муратова, открывшая в «Астеническом синдроме» новый, коллажный тип драматургии, словно вторящий процессу распада реальности, рвущейся на глазах, как истлевшая ткань. А минималистка Лариса Садилова и Валерий Тодоровский доказали: и традиционное экранное письмо может звучать остросовременно в авторском кино, где автор создает этически значимое поле человеческих отношений.

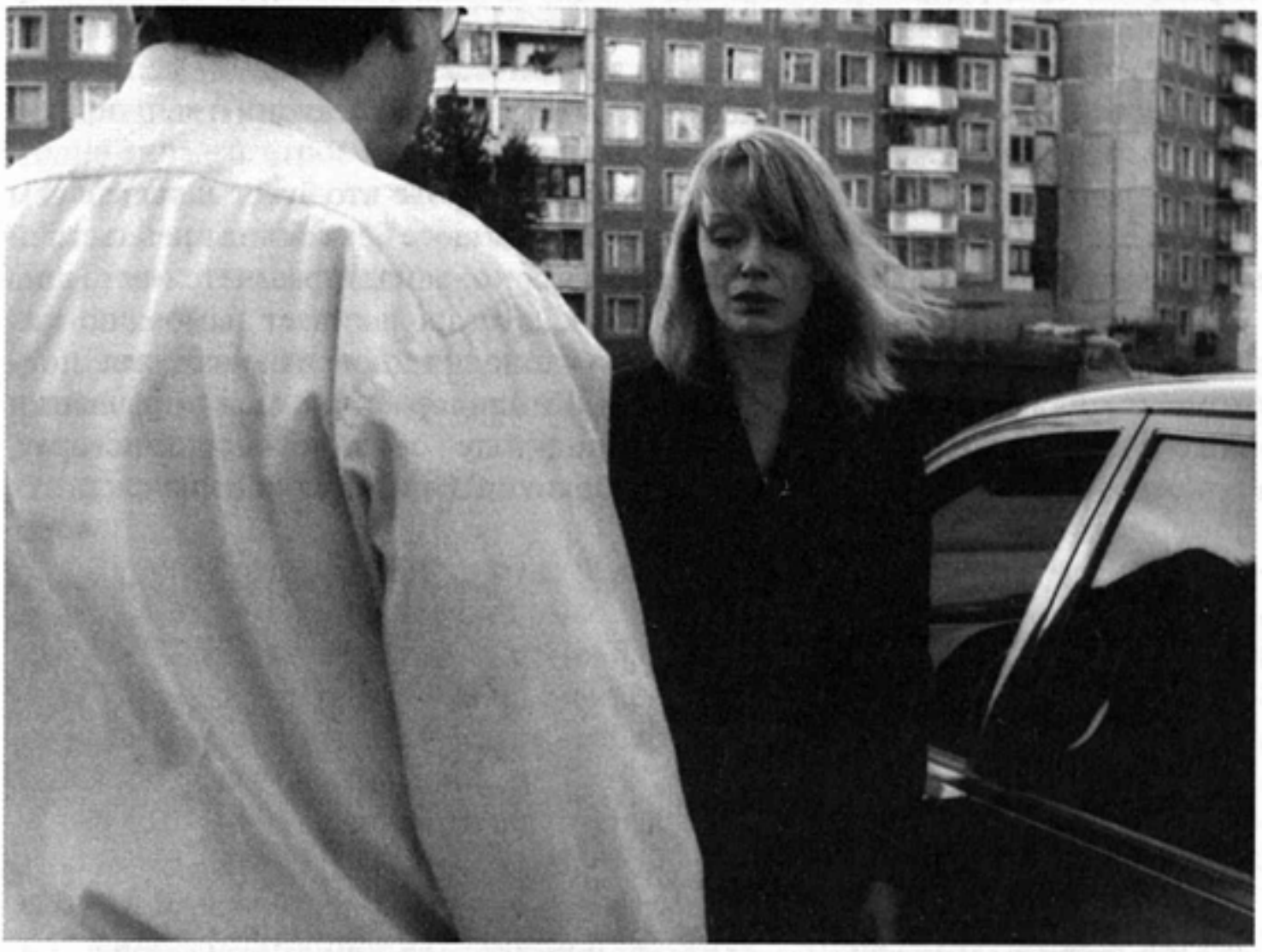
Из фильмов последнего года назову «Свободное плавание» Бориса Хлебникова. Поймать точные приметы российской реальности, отрефлексировать ее оказалось возможным сквозь сложную жанровую оптику. Полижанровая трансформация реального куда ближе «правде жизни», отечественному культурному коду, чем снятый в традициях социальной драмы «Последний забой».

Фильм про шахтеров! И этим многое сказано. Шахтеры при «совке» — привилегированная прослойка рабочего класса с мощным профсоюзом, понастроившим монументальные здравницы в лучших курортных местах, где передовой отряд рабочего класса поправлял здоровье опять же за счет профсоюза. А нынче шахтеры — племя камикадзе, брошенное на произвол судьбы государством, не озабоченным ни модернизацией шахт, ни созданием новых рабочих мест после закрытия очередного аварийного рудника.

Автор сценария Юрий Коротков и продюсер Валерий Тодоровский —

уже залог качества. Режиссер — дебютант в большом кино Сергей Бобров, но бывалый сериальщик, не первый раз на площадке. В главных ролях сплошь звезды: Сергей Гармаш, Петр Зайченко, Алексей Горбунов, молодой да ранний Артур Смольянинов плюс всегда и везде классная Нина Усатова.

Никаких претензий к актерам — только благодаря им фильм можно досмотреть до конца. И прийти в отчаяние от фальшивого и просто несделанного финала.



«Кружение в пределах кольцевой», режиссер Рамиль Салахутдинов

Фильм открывает кадр с выстроенными один к одному дешевыми гробами, обтянутыми кумачом. Толпа народу. Рыдающие женщины. И некое официальное лицо, озвучивающее дежурную речь по бумажке, сулит немалые выплаты за погибшего кормильца. Ясно: хоронят шахтеров, задохнувшихся в руднике. Авария в шахте стала рутинной подробностью нашей действительности. Мы представляем себе: их пытались спасти, семьи жили надеждой... И знаем: назавтра оставшиеся в живых опять спустятся в забой. В их числе — герои фильма. Дед (П.Зайченко) — местный ветеран, но еще в строю, трогательно заботится о своей больной, хрупкой жене. У Сереги (С.Гармаш) — семья мал-мала меньше, жена делает свой маленький бизнес, торгуя на местном рынке городскими товарами, которые сама же и привозит. Старшая дочь учится в городе и живет в общежитии, куда однажды наведывается чадолюбивый Серега. А у младшего из этой троицы — Андрея (А.Смольянинов) — свои пригорки-ручейки. У него любовь с местной красавицей. Ее участие в конкурсе красоты — с подачи тщеславной мамаши — Андрею ножом по сердцу. Но его проблемы яйца выеденного не стоят по сравнению с тем, что сваливается на голову Сереги. Старшая — надежа и гордость всей семьи — пошла по кривой дорожке, стала путаной и своего выбора ничуть не стесняется.

На мой вкус, перипетии с дочерью-проституткой сильно удешевляют сюжет и переключают его в регистр мелодрамы, уводя в сторону от драмы социальной. Идея взорвать себя в забое, чтобы обеспечить семью приличным пособием, осеняет Серегу в начале фильма. Гибель как единственно надежный способ добиться финансовой стабильности — знак полной безнадеги и, конечно же, обвинительный жест в сторону власти. Как ни стран-

но, режиссер с козырными картами на руках в ходе фильма проигрывает, увязнув в самоцельном бытописательстве и начисто потеряв мотив отчаяния, тупика, номинально заявленный в первом эпизоде. А с ним и психологические мотивировки героев, решившихся пойти на коллективное самоубийство.

У Андрея мотивировок вообще никаких — как в том анекдоте: за компанию решил удавиться.

Что же до Деда и Сереги, то оба без видимых душевных мук решаются наложить на себя руки. Примкнувший к ним то ли взрывник, то ли инженер (А.Горбунов) становится командором этого предприятия. У него свои резоны — все родственники отвалили на историческую родину, он непонятно почему не хочет туда ехать, но одиночество давит, смысл жизни потерян, а тут кстати подвернулась такая славная компашка...

Не человеческая драма, а чистое любопытство — что будет дальше и чем дело кончится — поддерживает интерес к действию. Без всяких препятствий спускаются они в забой (где, спрашивается, охрана?), раздается не очень чтобы громкий взрыв, все пространство кадра заволакивает дымом, по-киношному быстро дым рассеивается, и мужики, лежащие на кучах угля, поднимают головы — вроде живы-здоровы. Командор сетует: мол, взрывчатки мало положил, не рассчитал. И тут широкий луч света, исходящий сверху, освещает шахтеров — стало быть, подмога идет? Ставлю знак вопроса, пото-

«Кружение в пределах кольцевой»

му как приходит в голову идея: может, задумывался финал иначе? Может, по замыслу, они погибли и очнулись уже на том свете, и свет этот, сверху, — Божий свет? Сияние Эдема... В финальном кадре мы увидим всю компанию катящей на мотоцикле по белому снегу. Но вроде бы на том свете снега не предусмотрено?

Короче говоря, не знаю наверняка, куда метил режиссер. Одно только очевидно: снимал драму, а снял фарс.

Волей-неволей вспомнишь «Большую жизнь» — веху в отечественной киноистории, хрестоматийный образец Большого стиля — с Борисом Андреевым и Петром Алейниковым. В малобюджетной картине Боброва рефлексий по поводу «Большой жизни» лично я не разглядела. Я не к тому, что ссылки на Леонида Лукова обязательны, но, убейте меня, не понимаю, как можно сегодня снимать игровое кино про шахтеров, не держа в уме «Большую жизнь». Профессионально ли это? Уразуметь реальный масштаб катастрофы, постигшей сословие шахтеров, которые гибнут сотнями едва ли не каждый месяц, может лишь тот, кто представляет себе его звонкое мифологическое прошлое.

Оно не умещается в коротком монологе Сереги, который рассказывает салаге Андрею, какие богатые были шахтеры (не уточняя, между прочим, что дело было при советской власти). Такие богатые, что всякий раз после смены покупался и распивался ящик шампанского. Красиво жили! Поверим на слово.

В герое Петра Зайченко (мне показалось, он сам режиссирует свою немногословную роль) еще можно рассмотреть драму человека, теряющего самоуважение. Оно понятно: система базовых ценностей, в которой он вырос и в которую врос, размазана по стенке. Он из тех, кто всю жизнь давал стране угля и верил: это дело славы, доблести и геройства. Пришла свобода — и герою труда указали на выход.

И все же пусть попробует вникнуть в угрюмство Деда молодой зритель, родившийся в конце 80-х. Как правило, он ведь «без понятия», что было при советской власти. А фильм не подсказывает.

Кино, сработанное в традиционном стиле, по большому счету не чувствует традиции, не понимает, в чем фишка. В отличие, как ни странно, от фильма «Кружение внутри кольцевой», тоже дебютного.

Дебют Равиля Салахутдинова[2] предъявляет новый для нас модуль драматургии, отсылающий к недавнему «Человеку безвозвратному» Екатерины Гроховской, опять же дебютантки, и суховато-рациональный режиссерский рисунок, подкупающий зрелым профессионализмом. Дебютант точно знает, что хочет сказать. Смыслы авторского послания рождаются на стыках автономных сюжетов, хотя главные персонажи ни разу не пересекутся, каждый в одиночку проживет свою драму. Даже композиционный строй фильма отрабатывает очень важные смыслы — утрату человеческих контактов, сенсорный голод, одиночество как расплата за отринутый коллективизм, наследие «проклятого прошлого». (Нет нужды, что коллективизм советского образца — выворотка русской православной общинности, каковую по-хозяйски использовала коммунистическая идеократия. Такие тонкости уже никого не волнуют.)

Как писал Александр Родченко, «можно сделать композицию даже из точки. Важно правильно ее разместить». Функция правильно размещенной точки в данном случае отдана зрителю. Зритель — в центре, и вокруг него крутятся сюжеты из не случайно выбранных сфер нынешней жизни: бизнес, телевидение, криминал.

Бизнесмен обнаруживает, что его кинули, и мучительно пытается понять, какой шаг он должен сделать, чтобы спасти ситуацию. Ведущий ток-шоу, недавно расставшийся с женой, редактором рейтинговой программы «Кри-

[2] Соавтор Р.Салахутдинова по сценарию — Михаил Трофименков.

минальный город», мается предчувствиями: с любимой дочерью беда. Депрессивного вида мужчина средних лет переживает гибель жены, ставшей жертвой теракта в городском кафе. Молодой человек типа «чайник» бесцельно слоняется по городу.

Персонажи не столько характеры, сколько медиаторы, персонифицирующие убийственный, но уже привычный травматизм и жестокосердие нашей повседневности. Никаких акцентов и восклицательных знаков. Напротив, жизнь катится и катится без эмоций, как иномарка нашего бизнесмена по хайвею. Истерика сильно поддавшей жены не провоцирует его на семейный скандал. Редакторша «Криминального города» не падает в обморок, когда, просматривая свежий материал, снятый в наркопритоне, видит на экране собственную дочь. Муратовское «никто никого не любит» резонирует в фильме, только в другой интонации — не хныкающей, а констатирующей.

Мрачноватый урбанистический опус, испытывающий нас на честное осознание, что такое тихий ужас нашей обыденки, ближе к финалу неожиданно выруливает в забытое пространство, где заперто на амбарный замок все, что связано с особенностями русской ментальности и русской культуры. Причинно-следственная цепочка, тщательно выстроенная режиссером, им же сознательно разрывается. На месте обрыва рождается почти безумная догадка: человеческое еще теплится даже в среде «новых русских», которым по определению отказано в нравственных качествах. Фильм ломает этот стереотип.

Бизнесмен, припертый к стенке банком, который отказал ему в обещанном кредите (банкиров перекупил соперник, и ежу понятно), приходит на стрелку с бывшими партнерами. И получает ласковое предложение убрать соперника: «Ты головой только кивни... Быстро и удобно». «Да пошел ты!..» — негромко так, с усмешкой отзывается бизнесмен. Вот он, момент истины: плевать, что будет дальше, как поведут себя отвергнутые бандиты. Главное он сделал — выбрал себя.

«Кружение внутри кольцевой» завершается за ее пределами — на окраине города, на берегу заросшего водоема. Здесь случайно сходятся безутешный муж погибшей жены и тот самый «чайник» с авоськой. Именно он оказывается протагонистом — ему поручен текст, похожий на притчу. Про уток, ежегодно откладывающих в этом неказистом месте яйца. «Чайник» пытается хотя бы частично спасти утиное потомство от ворон, пожирающих яйца. А утки — «нет чтобы лететь в другое место, они летят только сюда».

Смысл иносказания ясен. Нас не так-то легко сломать и заставить снять-ся с насиженного места, мы будем наступать на те же грабли, будем плодиться и размножаться там, где пустили глубокие корни наши пращуры. Перепахать толщу коллективного бессознательного, перекодировать его еще никому не удавалось.

Дебют Р.Салахутдинова — без единого реверанса в сторону зрителя — оценен критикой и номинирован на премию «Белый слон». Это радует как знак обретения потерянной было идентичности. Были картины, которые не то что публика — критика «не узнавала».

Массовый синдром «съехавшей крыши», так и не проанализированный социопсихологами, был предсказан в «Армавире» (1991) Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова. Помнится, после гибели океанского лайнера оставшиеся в живых ищут потерянных близких, иногда находят, но не узнают друг друга. Мотив, прямо связанный с библейским «не все мы умрем, но все изменимся», не был услышан. Буквально через два года начнутся разговоры про «конец света» и станут общим местом. Критика не заметит фильм Константина Лопушанского, который так и назывался — «Конец света». Тут следует уточнить, что прокат к тому времени еще не очухался и главный фигурант кинопроцесса — зритель — не имел возможности сказать свое веское слово.

Сюжет с фантастическими обертонами между тем целил в болевую точ-

ку: героиня — петербуженка, пережившая крах перестроечных иллюзий, — приехала к дочери, неплохо устроенной в Германии. Дочь придумала избавить мать от депрессии хирургическим путем — удалить часть мозга, где хранятся воспоминания о прошлом. Мать не согласилась на добровольную амнезию, вернулась домой и покончила с собой.

Новый проект Лопушанского — антиутопия «Гадкие лебеди», показанная в конкурсе «Кинотавра», — просто провалился. Опять же: сей неуспех — факт коллективной биографии современного зрителя, но никак не автора. Если автор в чем и «виноват», то только в том, что говорит о главном (с его точки зрения), не сообразуясь с тем, как и в какую сторону изменились современный зритель и структура его «настроек». Этот зритель не хочет, чтобы его, как говорится, «грузили». А Лопушанский поступает ровно наоборот: нагружает своими рефлексиями о человечестве, самодовольном и агрессивном, фантастический сюжет Стругацких. Не понимает человечество, хоть убей: его спасение там, где ему чудится гибель.

Новый зритель не привык разгадывать метафоры и считывать иносказания — духовная жажда его не томит, судьбы человечества ему «по барабану». Да, он вернулся в кинотеатр, но вовсе не за духовной пищей.

Как тогда объяснить беспрецедентный по нынешним временам успех «Острова» Павла Лунгина?

Я вижу, вернее, хочу видеть в зрительском приятии сугубо авторского проекта симптом душевного выздоровления. Обновившаяся за прошедшие пятнадцать лет аудитория, зомбированная масскультом, воспитанная на западных боевиках, на глянце и гламуре, воспроизвела-таки зрительский контингент, жаждущий «духовки» русского розлива. С обязательным присутствием чуда и садомазохизма. При этом «Остров» — непретенциозная, простая для восприятия история, обращенная к душе человеческой. В отличие от «Гадких лебедей», требующих от зрителя работы ума, но не сердца.

Опять-таки разная прокатная судьба двух этих фильмов не дает достаточных оснований делать уверенные выводы, на каком витке спирали мы находимся. О прогнозах я вообще молчу: пути искусства непредсказуемы, а наши пути — непредсказуемы вдвойне.

Посему из всех возможных финалов данного текста я выбираю условно сказочный.

В «Спящей красавице» принцесса усыплена чарами злой волшебницы. Однажды появляется принц. Пораженный красотой девушки, он загорается любовью и целует ее. Принцесса тотчас пробуждается со словами: «Ах, как долго я спала!»

Вот и нам не хватает любви, чтобы выйти из летаргии и возрадоваться жизни.

П У Б Л И К А Ц И И

Сергей Лобовиков.
«Новая сказка».
1907—1908

ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА

Семейные легенды

Напомню: в № 2 «ИК» за 2006 год опубликованы «Семейные истории» одной из наших студенток — Анастасии Пальчиковой. В предисловии я объяснила, что это было учебное задание — «Моя родословная» или «Семейные легенды»: расспросить родителей, бабушек, дедушек, вспомнить все, что сами слышали о своих предках и родственниках, и записать в вольной форме — не для кино, а для чтения. Тогда наши сценаристы (в основном — сценаристки) были на третьем курсе, сейчас они на четвертом. Перечитала Пальчикову в журнале: оказалось — увлекательное чтение! Даже завидно стало — нам таких заданий не давали, это было бы неприлично, про предков допытывались в анкетах. Вспоминаю, как я — вне учебной программы — подсунула своему мастеру Евгению Иосифовичу Габриловичу рассказ под названием «Осенняя тишина» (явно в стиле Паустовского) про одинокого старика, которого соседка по коммуналке вывозит в несезон, под первые морозцы, в Дом отдыха, и там он вдруг умирает. Отыскалась родственница, кузина, с трудом опознала местность: «Да это же наше Глебово!» — имение, где они провели детство. Габрилович отвел меня в сторонку и, пожимая плечами, с недоумением стал расспрашивать о семье: «Почему вам вообще это в голову пришло?» Хотя и поставил на полях два одобрительных значка — на описаниях кузины и природы, — посоветовал этот рассказ никому не показывать.

Теперь, когда «вышли мы все из народа» воплотилось из песни в реальность и вульгарно-классовые координаты медленно, но верно истлели на наших глазах, каждому думающему, а тем более пишущему приходится строить свою систему координат. Именно «строить», выбирать не из чего — «против кого дружим». На ощупь, в невесомости как бы свободы, как бы неограниченной информации, не «взявшись за руки», а, напротив, поодиночке придется каждому выращивать свою иерархию ценностей, свои критерии добра и зла. А тем, кто пробует себя в драматургии, не обойтись без своих устойчивых «за» и «против». Пусть и не названных — они проявятся в каждой строчке и сцене, если они есть. Впрочем, классики не стеснялись обнажать свои любимые противоречия даже в названиях: «Волки и овцы», «Коварство и любовь», «Иметь и не иметь», «Отцы и дети», «Война и мир», «Что такое хорошо и что такое плохо». Наивны были, метили прямо в школьные сочинения — «Обломов и Штольц». Сейчас с этим худо — с простодушием классиков. Прямые оппозиции не в моде. Да здравствуют, конечно, толерантность и политкорректность, но драматургам, чтобы внести свою лепту во всеобщее умиротворение, придется идти не в ногу — угадывать волков и овец в новых обличьях и ставить их лицом к лицу. Чего и пожелаю всем авторам в 2007 году. Только, ради бога, без бандитов и сыщиков, без маньяков и вампиров.

Теперь представлю студенток, чьи работы про «связь времен» вы можете здесь прочесть.

Ипполита Купреянова написала уже много сценариев, разных по темам и жанрам, но всегда интересных. Мы в мастерской ее больше всех хвалили и меньше всех ругали. Отмечена призами на небольших сценарных конкурсах, но требовательна к себе, внимает советам и умеет не только писать, но и переписывать. Сценарий «Заяна» — музыкальная комедия с участием детей «для семейного просмотра». «Портрет» — деревенская история про то, как девушка выхаживала теленка, а потом ей самой пришлось его убивать. Грустный и очень непростой сюжет молодой режиссер снял совсем не про то. Так что у начинающей сценаристки имеется уже горький сценарный опыт. Но после этого Ипполита написала еще три сценария, не считая документального. Одну новеллу — «Царапина», — кажется, собираются снимать, но что-то, как всегда, застопорилось. Остается пожелать терпения и удачи.

Татьяну Зимину пока представлять как профессионального сценариста не буду. Поступала во ВГИК с увлекательной прозой, сценарии, что представляла к экзаменам, всегда интересно, серьезно задуманы, но — что типично для вгиковцев — не хватает пороху переделывать, перестраивать. Может быть, задачи слишком сложны, так как у Тани все истории — это драмы из современной жизни, они редко кому удаются с ходу. Таня — человек закрытый, советоваться на полпути не любит. Поэтому нам особенно интересно было прочесть ее родословную.

ИППОЛИТА КУПРЕЯНОВА

Семья

Детство

В нашей семье не было мужчин. Были мама, бабушка, прабабушка и я. Когда мы ехали в поезде, занимали целое купе. А когда возвращались домой, в волгоградскую квартиру, соседи сразу узнавали о нашем возвращении по запаху корвалола. Мы жили в пятиэтажке, в огромной трехкомнатной квартире с балконом, увитым диким виноградом. Наш дом, говорят, строили пленные немцы. В этом доме жили семьи военных.

Дом и двор были самыми обычными. Посреди двора был огромный бассейн, засыпанный песком. Говорят, бассейн стал песочницей после того, как в нем утонул мальчик, а было это очень давно, еще до моего рождения. В песочнице были, как полагается, горка и металлическая конструкция в виде выгнутой дугой лестницы. Эту конструкцию все дети считали кораблем и назвали наш корабль почему-то «Филадельфия», а песочница была морем. Еще мы играли в пожарных: прыгали с горки в кучу песка и кричали: «Аврал!»

Во дворе росли огромные пирамидальные тополя и только одна карликовая березка. Эту березку мы очень любили и однажды всем двором решили ее поливать каждый день, чтобы она наконец выросла. Но она так и осталась маленькой корявой березкой. А когда мне было семь лет, мы с мамой поехали в Суздаль. В поезд мы сели ночью, а утром я увидела пролетающие в окне огромные березы и ели, и мне стало очень грустно, оттого что березы здесь великанские, а пирамидальных тополей нет.

Однажды после грозы в нашем дворе упал один тополь. Это было очень сильное впечатление: лежащий на земле тополь с черными корнями. По стволу бегали встревоженные муравьи. Я решила спасти муравьев и переселить их к себе в комнату, загнала нескольких в спичечный коробок и принесла домой...

У меня было много друзей. Мой самый лучший друг, Сашка, жил в квартире напротив моей. Как-то мы сидели под горкой, то есть под пожарной частью, и дали друг другу обещание никогда не пить и не курить, потому что это очень плохо. И пообещали друг другу встретиться, когда вырастем. Мы знали, что до того как вырастем, обязательно «будет разлука», потому что Сашкиного отца переведут служить в другой город.

Солдат я считала лучшими людьми на земле. И это подтвердил один случай.

Мне было пять лет, была зима, и мы с Сашкой пошли кататься на горку в чужой двор. Но дети нас прогнали, потому что между нашими дворами шла война и потому что Сашка носил очки. Тогда мы пошли на другую горку, где никто не катался. Это была узкая дорожка, огороженная железной решеткой. Она круто сбегала вниз и резко поворачивала. Сашка только один раз съехал по этой горке и со всего размаху стукнулся головой о железную решетку, потерял сознание, а из носа потекла кровь. Я так испугалась, что даже не заплакала. Я стояла в сугробе и не знала, что делать, когда вдруг заметила вдалеке двух курсантов. Они тоже не знали, что делать, и тоже испугались, я им объясняла, что Сашку нужно быстрее отнести к моей прабабушке, к нам домой, потому что его родителей нет дома. Они ушли на почту «телефонить». Почему-то курсанты долго меня не понимали, но в итоге послушались и отнесли Сашу к нам, и прабабушка Аня привела Сашу в чувство. При этом она запретила мне входить в комнату и отпаивала Сашу крепким чаем с молоком и сахаром, и размешивала этот чай моей чайной ложкой. На этой ложке был петух, он ее украшал. А солдаты в моем сознании спасли Сашу.

По улице то и дело маршировали роты солдат — в баню, с полотенцами в руках. Когда умирал кто-нибудь из военных, его всегда хоронили с военным оркестром; и страшная похоронная музыка — трубы, ударные — была лейтмотивом тех лет. Я мечтала стать солдатом, и у меня были гимнастерка, защитного цвета юбка и пилотка со звездочкой. Все это обмундирование подарила мне бабушка, которая работала в военторге.

Мне не разрешали заводить животных. Я очень просила котенка, и моя бабушка повела меня в гости к своей подруге, которая как раз завела котенка. Это был абсолютно дикий зверь, который нападал на человеческие ноги и особенно на маленьких девочек. Этот котенок моментально исцарапал меня, и я постыдно пряталась от него за бабушкой, а бабушка сказала, что теперь я сама вижу, что такое котенок. Но я верила, что когда-нибудь будет у меня котенок, и не такой вредный, а хороший.

Мы с мамой переехали в Суздаль, но на летние каникулы мама отправила меня к бабушкам. И в первую же ночь я проснулась от странного мурчания и с удивлением поняла, что вместо любимого игрушечного зайца обнимаю грязного, ободранного кота. Не веря своему счастью, я закричала: «Кот!!! Кот!!!» Моментально проснулись бабушки, проснулась мама, они схватили кота и стали его выгонять. Оказывается, пока мы были в Суздале, бабушки сдавали нашу комнату, и жильцы завели кота. А когда уезжали, кота бросили. Кот привык забираться к нам на четвертый этаж по винограднику. Он залезал на балкон, через всю квартиру шел в нашу с мамой комнату и прыгал на мою кровать. Кота все-таки вернули тем жильцам...

Я поняла, что бороться с бабушками бесполезно, надо просто поставить их перед фактом. И я принесла в дом хомяка, которого купила за рубль на птичьем рынке. Когда скандал утих, я посадила хомяка в трехлитровую банку и насыпала ему семечек. Хомяк собрал все семечки, спрятал их за щеки и превратился в уродца. Я заплакала, потому что решила, что хомяка подсунули больного и сейчас он умрет.

Хомяк оказался очень умным. Он жил в моем детском манеже, часто сбегал из него, но всегда возвращался обратно. Я сажала хомяка в маленькую пластмассовую корзинку и носила его гулять во двор. Мой хомяк стал общим любимцем, и друзья просили меня дать чуть-чуть поносить его в корзинке. Однажды моя подружка Аня куда-то бежала с этой корзинкой, хомяк вывалился, и Аня на него наступила. Хомяк умер.

Это была трагедия. Аня просила прощения, говорила, что это случилось нечаянно. У самой Ани дома жили попугайчики. Хомяка похоронила прабабушка. А я целый день не выходила гулять и плакала. Я несправедливо решила, что Анька специально убила моего хомяка. Сидела в большой комнате, под балконом, а с улицы неслись веселые голоса моих друзей. Тогда я села за стол и стала писать письмо в «Мурзилку», что одна моя подружка, которая совсем не подружка, убила моего хомяка, а теперь бегает по улице и смеется, и это несправедливо.

Прошло время, и я забыла, что писала письмо в «Мурзилку», и помирилась с Аней. И вдруг в августе мне пришло письмо, первое письмо в моей жизни. В конверте оказалась открытка, на которой Мурзилка куда-то летел то ли на самолете, то ли на метле, шел крупный снег, и надпись гласила: «С Новым годом!!!»

Была и настоящая трагедия, когда хулиганы на наших глазах убили любимую дворняжку Линду. Это было зверское убийство, настоящее незабываемое горе. Один из хулиганов был братом нашей подружки. У них была злая овчарка, которая всегда лаялась с Линдой, поэтому парень и убил Линду, а взрослые не смогли нас защитить...

Когда мне было семь лет, мама решила выйти замуж. Его звали Сережа Купреянов, он был художник-оформитель. Мама была тогда директором Дома культуры в одном из районов Волгограда, «На Максимке», говорилось у нас. Сережа должен был нарисовать афишу, на ней написать, что в Доме культуры будут идти два фильма — «Трактористы» и «Веселые ребята». Сережа долго-долго рисовал афишу, сдал в последний момент, и на ней было красивое объявление: зрители приглашаются на фильм «Трактористы — веселые ребята», и мама его заметила и сделала ему выговор. Тогда он за пятнадцать минут нарисовал новую афишу. И сделал маме предложение.

Мы с мамой шли поздним зимним вечером домой, и мама осторожно спросила, как я отнесусь к тому, что у нас будет папа. Художник.

— А он курит?

— А что?

— Просто, если бы он курил, было бы хорошо.

— Почему?

— Мы бы тогда отучили его курить.

— Как это?

— Очень просто. Это так интересно! Мы бы стали за ним следить, и как только он хотел бы закурить, мы бы отнимали у него сигареты и говорили, что курить очень вредно и плохо. И ему бы это все надоело, и он бы бросил курить. Здорово?

— Не думаю.

Мама и сама тогда курила, только я об этом не догадывалась.

1 сентября я должна была пойти в первый класс, но сильно заболела — продуло уши, — поэтому я в школу не попала. А Сережа пришел в гости знакомиться с бабушками и со мной 31 августа 1988 года. Он подарил мне белый фартук, чтобы завтра я надела его в школу. И еще подарил мне игрушечную собаку.

Я лежала в кровати, в дверь позвонили. Появился Сережа. На улице шел сильный дождь, поэтому Сережа вошел в комнату до нитки промокший. Он и мама подошли к моей кровати, и мама сказала: «Знакомься, это Сережа». У меня температура была под сорок. Сережа мне очень понравился, и я сделала ему комплемент: «Ты очень классный. Мокрый и взъерошенный, как воробей после драки. Только не расчесывайся, пожалуйста».

Сережа очень обиделся. И подарки его не пригодились: белый фартук я так ни разу и не надела, а игрушечную собаку потеряла через неделю в кружке по рисованию.

Сережа жил в поселке под Волгоградом. Поселок назывался Новый Рогачик. Мама и Сережа решили зарегистрироваться в поселковом загсе. На свадьбе мама была в синем костюме. Они пригласили гостей и пошли в загс, а мы с Алечкой, Александриной, моей лучшей подругой, ждали их дома. На улице шел дождь. Они быстро вернулись, потому что в загсе что-то перепутали, перепутали дни, и когда процессия подошла к загсу, все увидели на дверях большой замок, какие висят обычно на сараях. Поэтому мама и Сережа пошли в загс на следующий день. А в день свадьбы гости пили гранатовый сок, потому что мама была категорически против алкоголя.

Этот факт разозлил мамину свекровь. Ее звали Тамара Яковлевна. Она баловала меня шоколадными конфетами, потому что работала на кондитерской фабрике. Еще она любила фигурное катание. И сельское хозяйство.

Мама с Сережей поехали в свадебное путешествие в Суздаль. В суздальском музее мама увидела портрет местной святой Соломонии Сабуровой. Этот портрет произвел на маму очень сильное впечатление. Она решила остаться в этом городе. Пошла в Дом культуры и узнала, что как раз пустует место режиссера народного театра и художника-оформителя. И мама осталась. Перевезла в Суздаль меня, а потом бабушек.

С Сережей у нас отношения не сложились. Он остался для меня чужим. Особенно мне не нравилось, что Сережа стал посредником между мной и мамой, встал как будто между нами, а не где-нибудь сбоку, где ему полагалось быть. Позже (не из-за меня) они с мамой разошлись, и Сережа женился на продавщице из мясного отдела.

Все эти детские впечатления — мои собственные легенды. Чтобы закрыть эту тему, мне остается только рассказать историю моего имени.

Прабабушка Аня говорила, что я — в Марка, в прадеда: черные глаза, брови и волосы, тогда как в семье все голубоглазые и светлые. Она очень боялась, что меня украдут цыгане (в Волгограде действительно было много цыган). Меня даже хотели назвать Марком, ждали мальчика. Но назвали меня Ипполитой, и случилось это так.

Мама в последние недели перед моим рождением читала цветаевскую «Федру», и я очень реагировала на имя Ипполит в винительном и родительном падежах. Мама восприняла это как знак, что родится девочка, которая хочет, чтобы ее назвали Ипполита. Она узнала из греческих мифов, что была такая — Ипполита, и эта Ипполита маме очень понравилась. Меня даже крестили именем Ипполита, хотя в православных книгах нет такого женского имени, есть только мужское — Ипполит. Сейчас бы ни один священник на это не пошел, потому что так поступают только во время пострижения в монахини, это большая ответственность и совсем другая история, но в 88-м году это было возможно. Священник нашел в книге мужское имя и решил, что этого достаточно.

Родители, КГБ и поэзия

Долгое время я думала, что мой папа — Владимир Высоцкий. Мне очень нравился его голос. Я с утра до вечера слушала пластинки. Песни Высоцкого, сказки и истории Хармса, которые помню наизусть.

Мои родители познакомились в кинотеатре. Мама училась в Ярославском театральном училище, а папа — в мединституте. Они пошли смотреть какие-то мультики для взрослых. Мама ела вафли. А папа ходил тогда в широкополой шляпе, играл на гитаре и очень любил джаз. У него была жена, сын и еще один усыновленный мальчик. Но мама ему так понравилась, что он решил развестись с женой и жениться на маме. Но не женился.

Его мать, мою бабушку, звали Маргарита Африкановна. Она невзлюбила мою маму, посчитала ее опасной. Мама и папа читали запрещенную литературу, это стало известно в папином институте, и его вызывали в КГБ, где он,

похоже, повел себя не лучшим образом. Так или иначе, но с мамой они поссорились, и он женился на молодой девушке, дочери большого кагэбэшного начальника, по совету своей мамы Маргариты Африкановны. Насколько я знаю, он вполне счастлив. У меня два младших брата-близнеца. Они, как папа, как папа моего папы, как дедушка, прадедушка и прапрапрадеды моего папы, станут врачами.

Меня папа видел, когда мне было несколько месяцев, и я «выпрыгнула» из его рук, упала и заплакала.

В следующий раз мы встретились, когда мне было семнадцать лет. А в третий раз — в двадцать четыре года, на вокзале. Тем не менее наши отношения я считаю счастливыми и даже идеальными.

Маму тоже вызывали в КГБ. За ней приехали на работу. В КГБ ей сказали, что «на первый раз прощают», учитывая заслуги ее отца, который служил в КГБ. Я не знала об этом, но помню (и мама помнит), что утром, перед тем как пойти на работу, мама меня разбудила, чтобы вести в детский сад, и между нами произошел такой диалог:

— Мама, я думаю, у тебя будут ба-альшие неприятности.

— Почему?

— Мне приснилось, что ты идешь, а к тебе привязана железяка, которая за тобой волочится и тарахтит.

Вызов, конечно, на маму не подействовал. Я помню, как мама ночь за ночью перепечатывала на машинке Блаватскую и Цветаеву, а на потолке было маленькое солнце от настольной лампы. Некоторые из этих перепечаток до сих пор хранятся в ракетных ящиках, которые остались от деда.

Мама поступала во ВГИК на актерский. На экзаменах она с чувством читала стихи Цветаевой (ей дали перепечатывать эти стихи). Мама вышла и торжественно объявила: «Марина Ивановна Цветаева. Из сборника «Камень» и начала читать. Приемная комиссия сказала: «Все это замечательно, только почему Цветаева? Мандельштам!»

Маму во ВГИК не приняли. Но мама позвонила домой в Волгоград и сказала, что поступила. Устроилась работать на хлебозавод и решила поступать на следующий год.

Во ВГИК она поступала три раза. Потом поступила в Ярославское театральное училище и призналась дома, что во ВГИКе не училась.

Мама родилась под Ташкентом, в городе Чирчик, а детство прошло на Камчатке. Она помнит океан, землетрясения, снег. Дома заносило так, что по утрам приходилось их откапывать. Рыли тропинки в двухметровых сугробах. Умывались в сенях, где стояла бочка с водой. Прабабушка Аня рассказывала, что в этой бочке чуть не утонули, перевернув крышку, непослушные котята.

Мои мама и дядя в детстве мечтали стать пограничниками. Они ходили в специально сшитой для них военной форме, за что однажды дед получил выговор. Они дружили с солдатами и просили прабабушку готовить те же каши, что ели солдаты: «черную», гречневую, и «желтую», пшенку. Убегали в казармы. Как-то раз убежали, а прабабушке не сказали. Провели с солдатами целый день, потом солдаты катали их на мотоцикле, а когда вечером привезли домой, на улице их встретила прабабушка с двумя прутиками в руках и хорошенько их «проучила».

В другой раз (это было в Армении) дядя и мама вместе с армянскими мальчишками решили отвоевать у турок Арарат. Вооружились, как смогли, и пошли к границе. Наши пограничники их завернули.

Дядя окончил институт военных переводчиков. Его вербовали на службу в КГБ. Говорили: и отец ваш служил в КГБ. И, заметьте, ваш дальний предок, которого звали Борис Филиппович Скороходов, как и вашего отца, тоже служил в КГБ. Был пластуном-разведчиком в Крымскую войну в середине XIX века, вот документы...

Но дядя Володя отказался. Стал военным переводчиком. Работал на Кубе, в Африке. Борька, мой двоюродный брат, родился на Кубе и имеет двойное гражданство.

Дядя Володя женился на одной из трех близняшек, Анне. Все три девушки различались только толщиной. Борина мама была «средняя», не худая, не толстая. Бабушка была против этого брака, потому что у Анны уже была дочь, девочка по имени Таня, и потому что у Анны было малокровие. Все это грустно, и рассказываю я об этом только потому, что эта история — грустная история и легенда. Аня умерла, когда Борьке было одиннадцать лет. Я пытаюсь понять, что это значит — тебе одиннадцать лет, твоя мама умерла, у тебя есть две тети, которые близнецы с твоей матерью и которые настроены враждебно к твоему отцу.

Деды

Прадед Марк очень переживал, что дочерям не удалось закончить образование. Но после войны они все-таки доучились в техникумах.

О сестре бабушки Шуре прабабушка Анна рассказывала смешную историю. Шура была чернобровая, с черными ресницами, в отца, а глаза — голубые, как у мамы. В старших классах новая учительница довела Шуру до слез, сделала выговор: «Ты красишься, как гулящая девка». Пришлось прабабушке Анне прийти в школу и разбираться...

Бабушка Евдокия рассказывала, что в раннем детстве работала на двух быках: одного звали Цоб, а другого Цобэ́ (ударение на последнем слоге). Это были ученые быки, они сами знали дорогу, надо было только изредка их понукать, чтобы не останавливались. То ли эти быки перевозили что-то, то ли пахали...

Единственным развлечением в Каскелене был сельский клуб. Пятнадцатилетняя бабушка Евдокия, как и ее подружки, мечтала пойти на танцы, но их не пускали в клуб — слишком маленькие. Кроме того, они и сами стеснялись показаться в клубе — туфель ни у кого не было. Они закрашивали ноги грязью, как будто туфли на ногах (в темноте не видно), и танцевали под окнами клуба друг с другом.

Вскоре бабушке удалось устроиться официанткой. Она работала в разных санаториях, ресторанах, на курортах под Алма-Атой. И наконец встретила дедушку. Они поженились 15 марта 1954 года (бабушке было уже двадцать семь лет).

Моего деда звали Борис Филиппович Скороходов. Он родом из донских казаков. С дедом связана такая легенда.

Ему было сорок шесть лет. Летним вечером они с бабушкой возвращались домой из кинотеатра. Они были в приподнятом настроении, строили планы на дальнейшую жизнь — недавно прибыли на новое место службы, в Волгоград. И вдруг дед остановился и сказал:

— Слушай, ведь Николаю уже исполнилось сорок семь.

— Да, — удивленно сказала бабушка.

— А Володя умер в семнадцать.

— Ну и что?

— Значит, это мне цыганка нагадала умереть в сорок семь.

— Не дури.

Дед засмеялся.

В том же году у деда обнаружили рак легкого. Во время облучения ему случайно прожгли пищевод, и неожиданно для всех родных и знакомых он умер в несколько дней.

Дед Борис пошел в армию в конце японской войны. Не знаю, довелось ли ему участвовать в настоящих тяжелых боях. Из этой войны он вынес любимое выражение: «Японский бог!»

Он был военным юристом, работал в КГБ с середины 50-х годов. В 1967-м окончил Саратовский юридический институт. Служил в приграничных районах: в Узбекистане, на Камчатке, в Армении, в Семипалатинске, в Астрахани и наконец был переведен в Волгоград. Семья повсюду сопровождала его: жена (моя бабушка Евдокия), сын Володя, дочь Татьяна (моя мама) и пра-

бабушка Аня, которая воспитывала детей. Бабушка работала в военторге при дедушкиной части.

Дед Борис был всеми любим. В него с первого взгляда влюблялись продавщицы и весь обслуживающий персонал. Ему все дороги были открыты — благодаря его улыбке, его обаянию, военной выправке, его голосу. Дед, как донской казак, пел в военном ансамбле. Когда он входил в комнату, в кабинет, в магазин, все начинали улыбаться, подтягивались, расправлялись и во всем помогали и деду, и его семье. У нас осталось много фотографий, и буквально на каждой фотографии это свойство деда (может быть, это называется «харизма») бросается в глаза.

От дедушки у нас осталось четыре сундука для перевозки ракетных снарядов. Серые деревянные сундуки с железными углами и железными замками, на которых написано: «Не кантовать». В этих сундуках хранятся бабушкины ткани, мамины бумаги и мои куклы. Эти сундуки путешествовали по всему СССР вместе с семьей. Из этих сундуков можно сделать кровать, «уголок», шкаф — очень удобно. Так что вместе с самодельным сундуком прапрадеда Евсея Корнеевича у нас их всего пять. Все, кто попадает к нам в дом, удивляются этим многочисленным сундукам.

Прадеды

Моя прабабушка Анна родилась в декабре 1906 года. День ее рождения мы отмечали 22 декабря: ориентировались по празднику Николы Зимнего и по дню великомученицы Анны, потому что точной даты рождения прабабушка не знала.

Отца прабабушки звали Евсей Корнеевич; он был плотник, у нас сохранился большой сундук, сделанный его руками в начале XX века. Сундук добротный, покрашен в коричневый цвет. Крышка сундука полукруглая, покатая, поэтому на сундук нельзя ничего поставить, и сесть на него нельзя. Так что в интерьере ему сложно найти место. Зато в нем лежат прабабушкины и бабушкины ткани, вышивки, веретено. Наверное, этот сундук Евсей сделал специально для дочери Анны, и здесь хранилось когда-то ее приданое. Ведь у Евсея и Миланьи (так звали прабабушкину маму) было восемь детей; Анна была третьей, и раз сундук достался ей, значит, у старших ее сестер тоже были подобные сундуки.

У прабабушки Ани развилась необычайная бережливость, что неудивительно: она ведь поднимала колхоз и была «бойцом невидимого фронта». Дети любили целовать и разглядывать ее руки — худые, с вздувшимися венами. Ее руки, ее глаза говорили о том, *как* она жила, больше, чем она могла рассказать сама. Она запасала крупы и соль, хранила обрывки, клочки бумаги. Входила во все дела, во всем принимала участие. Ела, как птичка, и буквально изводила себя работой. И это очень раздражало деда Бориса. У прабабушки с ним отношения не сложились. Аня была обидчива. Когда обижалась не на шутку, доставала свой заветный узелок, в котором было приготовлено все для похорон: темно-коричневое платье, новый платочек на голову (она ходила и даже спала в платке), гребенка, чулки и записки. Иногда она перебирала эти вещи и просто так, без обид.

Прабабушка была готова к резкой перемене места жительства, к войне, к землетрясению — даже в 80-е годы. При ней находился и другой узелок. В этом втором узелке были документы и сбережения всей семьи.

Еще с юности прабабушка приучилась перед сном мыть весь дом — начиная с кухни и заканчивая самым дальним углом под кроватью или под сервантом. Со времен Камчатки — проверять, все ли на своих местах, где какая одежда находится, где шуба, где шапка, высохли ли носки, валенки — вдруг ночью землетрясение, и тогда надо быстро собрать детей и бежать под дверной косяк.

Она укладывала детей спать, рассказывала сказки, пела революционные и военные песни («Катюша», «Орленок», «Взвейтесь кострами», «Вот кто-то

с горочки спустился») вместо колыбельных. А когда дети засыпали, читала над ними молитвы и крестила. И детей учила молитвам.

Они жили в Чернигове, на Украине. Были самого простого происхождения, скорее всего, их деды и прадеды были крепостными. Фамилия их была Иваницкие. Трудовая и бедная семья. В 1907 году Иваницких вместе с другими подобными семьями посадили в столыпинский вагон и отправили в Сибирь — осваивать и обживать новые земли. Под Новосибирском основали деревню Черновку: в деревне все жители были переселенцами из Чернигова.

Сестер прабабушки звали Орина, Екатерина и Дарья, а братьев — Афанасий, Тимофей и Яша. Все они до самой войны жили в Черновке, и прапрадед Евсей оставался в семье главным. Его дочери выходили замуж, женился и сын Афанасий, но все жили в одном селе, вместе. Почему так? Скорее всего, они не имели права переехать, у них не было паспортов. У нас сохранился какой-то прабабушкин документ, где приписано, что паспорт выдан в 1936 году. Моей прабабушке было тогда тридцать лет.

С другой стороны, в семье было заведено: жить рядом, вместе встречать трудности и радости, во всем помогать друг другу, братьям и сестрам, их семьям, детям, дальним и близким родственникам. И, конечно, все должны были быть похоронены на одном сельском кладбище.

Когда я была маленькая, мучила прабабушку вопросами: мне очень хотелось узнать о ее семье, о ее юности. Но прабабушка, начав рассказ, принималась плакать. Все ее братья и сестры к тому времени давно умерли, и она считала несправедливостью, обидой, что осталась одна — на чужбине. Самое же обидное: она не может сходить на их могилы.

Мой прадед — Миловец Марк Васильевич — родился в 1905 году под Харьковом. И тоже вместе с семьей по реформе Столыпина был отправлен в Сибирь. Познакомился с прабабушкой, женился и до войны жил в деревне Черновка. Работал в колхозе. Ему выдали трудовую книжку 14 февраля 1939 года. Первая запись интересна: семь лет работал на разных работах разнорабочим; пометка: записано «со слов» (это не значит, что до 1939 года он работал только семь лет: дальше следует длинный перечень других мест работы, обоснованием которых были уже не слова, а справки).

Дед Марк был красноармейцем. Сохранился его фотопортрет в остроконечной шлемовидной шапке со звездой. Марку лет семнадцать.

У Марка была старшая сестра Феня, Аграфена. Она была необычайно красива, и Марк в ней души не чаял. У нее женихов было полдеревни, но она их высмеивала. А однажды пошла стирать белье на речку и не вернулась: ушла с цыганским табором. Может быть, сама захотела, может быть, «сманили», может быть, украли.

В 1927 году у прабабушки Ани и прадеда Марка родилась моя бабушка Евдокия, потом — Александра (в 1930-м), потом сын Ванечка (примерно в 1938-м). Ванечка умер младенцем.

В 1939 году вместе со всеми родственниками прабабушки — Иваницкими, с прапрадедом Евсеем — переехали в село Каскелен под Алма-Атой.

Прапрадед Евсей во время Великой Отечественной был уже очень стар, чтобы принимать участие в боевых действиях, поэтому работал в колхозе. На фронт ушли мой прадед Марк, братья прабабушки Афанасий, Тимофей и Яша.

Афанасий прошел всю войну, вернулся с медалями и орденами, с контузией и многочисленными осколками. Врачи не смогли (или не захотели) вытаскивать все осколки, и эти осколки его беспокоили до самой смерти.

Тимофей был разведчик, настоящий герой. Прабабушка рассказывала о его подвиге; но что это был за подвиг, я не помню — мешают истории из военных книг и фильмов. Погиб он из-за предательства товарища (этого товарища судил военный трибунал).

Яша, младший брат прабабушки, служил в одном полку с сыном Сталина и даже некоторое время летал с ним на одном самолете. Яша погиб смертью

храбрых. У нас сохранились его фотографии: красивый, смелый, добрый и веселый молодой человек в летной форме. На другой фотографии Яша со своим экипажем

Мой прадед Марк тоже не вернулся с войны. Лежит в братской могиле на Украине, в Житомирской области. Сохранились его письма с фронта.

У прадеда, как и у прабабушки, образование начальное: два или три класса (наверное, церковно-приходской школы). Поэтому в письмах ошибки, и эти ошибки для меня так же дороги, как и сами письма. Конечно, какой у Марка был голос, я не знаю, но в письмах его голос слышен, слышны его интонации, его украинский акцент. Почерк у деда Марка интересный, с росчерками и украшениями.

Он писал в Каскелен, на улицу Карла Маркса, в дом номер 48: «Алма-Атинская облост село Каскелен улица Карло-маркса»... Адрес на другом письме — «ул. Кар-мар». Это, скорее всего, принятое в то время сокращение...

Помню, как прабабушка рассказывала мне историю про поросенка. Она не могла рассказать это без слез. Во время войны у них был поросенок, и хулиганы его зверски погубили. Она работала в поле; прибежали соседи и сказали, что на их дворе верещит поросенок, как будто его режут. Когда Аня прибежала к дому, нашла поросенка с перебитым хребтом, но еще живого, старавшегося бежать на передних лапах, в то время как задние были искалечены. Прабабушка считала, что это сделали из зависти. Зачем, почему?.

Среди писем я нашла поразительное. Тетрадный листок в линейку. На одной стороне написано карандашом: писала прабабушка Аня. На другой стороне — фиолетовыми чернилами — писал прадед Марк.

Прабабушка (это, видимо, третья страница письма):

...собранием *(неразборчиво)*, а набазари такой поросенок стоит тыщи две, а я уплатила 180 рублей. Но буду как небудь кормит еслиби уменя билоб здорове лучше, яби работать неленилас а хотябы ты скореиби приехалби всеб и билоби нечево.

Видимо, этого поросенка прабабушке дали вместо зарплаты, постановили на колхозном собрании.

И дальше (ошибки я для легкости чтения убираю):

Теперь, Маркуша, сообщаю, что мы живем сейчас на второй бригаде. Живем в конторе: отопление, горячий чай положен рабочим. С отцом жить нельзя, но это все ничего: было бы у меня здоровье, угодить в работе я сумею, меня за работу приветствуют. Но только Дусе ходить далековато, она работает на комбинате. Пошла работать ученицей, ей положили 115 рублей и паек 400 грамм. Но я хочу, чтобы она там работала только зиму, а летом чтобы в колхозе работала. Хлеб пока есть. От Афони письма получаю, а от Яши нет. Пока, Маркуша, до свидания, крепко целуем тебя и ждем.

Эта страница зачеркнута прадедовой рукой, фиолетовыми чернилами, и на другой стороне письма им написано (ошибки и сокращения имен убираю):

Добрый день или вечер, многоуважаемая жена Анна Евсеевна и многоуважаемые дочери Евдокия Марковна и Шура Марковна. С приветом к вам ваш муж и папаша Марк Васильевич. Передаю я вам свой горячий привет. Теперь сообщаю, что я жив и здоров. Сообщаю, что я ваши письма оба получил (28 февраля и 2 марта), за которые сердечно благодарю. Новостей таких нет, а когда приду, тогда подробно поговорим, если буду жив. Все ждем конец, а конца еще не видно, когда будет. Все надоело. Но ничего, должен быть конец. Аня! Дусю хочешь взять на колхозную работу — тебе видней. Если бы я был дома, Дусю заставил бы учиться. Сейчас не могу ничего сделать. Пока до свидания, жду ответ, крепко целую вас. 14 марта 1943 год.

Он написал на том же листке, что и прабабушка, потому что не было бумаги (о нехватке бумаги он упоминает почти во всех письмах).

Писал он часто, и прабабушка ему писала, но письма доходили очень плохо. В одном из его писем такое начало:

Сажусь за стол, беру перо в руки. Перо заскрипело, сердце заболело. Письмо выше извивайся, никому в руки не попадайся. Только попади тому, кто рад сердцу моему.

И как раз на этом месте письма стоит фиолетовая печать: «Просмотрено военной цензурой». В этом письме прадед волнуется, что их письма *«перехватывают»* — конечно, не советская власть, а злые люди, — и просил отправлять письма через сельсовет.

Последнее (дошедшее) письмо было отправлено 27 октября 1943 года. В нем Марк пишет, что живет хорошо, что единственная забота — быстрее разбить фашистских захватчиков, а самому остаться живым, вернуться домой, и еще забота в том, что «ваша жизнь тяжелее, чем моя».

Прапрадед по линии деда Бориса Скороходова, Иван Скороходов, жил в одной из донских станиц. Он был великанского роста, и его называли Иван-великан Скороходов. Был он самым что ни на есть разудалым казаком, мятежником. Его в начале века судили как одного из зачинщиков казачьих волнений и отправили в Сибирь. Там он сошелся со старообрядцами. Недавно один наш знакомый общался со стариком старообрядцем из Сибири, и вдруг выяснилось, что этот старик слышал о моем прапрадеде Иване Скороходове или даже видел его.

Филипп, отец деда Бориса, женился на девушке по имени Степанида (Грушовская). Они жили на Дону. Во время войны Филипп пропал без вести в боях на Курской дуге. Через много-много лет его внучка Таня вышла замуж за американца и уехала в Америку. Однажды они с мужем были проездом в небольшом городке под Лос-Анджелесом, пошли на кладбище. Им показали братскую могилу русских воинов, и среди прочих имен было имя Филиппа Ивановича Скороходова; год рождения совпадал, а дата смерти — 1944 год. Наш ли это дед или какой-нибудь другой Филипп Скороходов, неизвестно. И непонятно, каким образом он, пропавший на Курской дуге, оказался под Лос-Анджелесом, причем вместе с другими русскими солдатами...

Рассказывают, что Степанида, моя прабабушка, знала чудодейственные свойства трав, была деревенской знахаркой, ведуньей, и умела заговаривать змей. Со Степанидой связана легенда, которую мне рассказывала моя бабушка Евдокия. Еще девушкой, до замужества, Степанида шла через поле к станице. Собиралась гроза. По дороге Степаниду нагнала повозка, и люди согласились ее подвезти. В повозке среди прочих ехала женщина-гадалка. И она нагадала, что Степанида выйдет замуж и у нее будет четыре ребенка: три сына и дочь. Один из сыновей умрет в семнадцать лет, другой — в сорок семь, а третий сын и дочь будут жить долго.

Старшего сына Степаниды звали Николай. Он прошел войну, дошел до Берлина. Был контужен. Умер в глубокой старости.

Младшего сына звали Владимир. Его призвали в армию уже после войны, в семнадцать лет. Как-то он отправился в самоволку, а потом испугался и решил вернуться по-тихому в часть. Но по трагической случайности дежурный его застрелил.

А средний сын, мой дед Борис, неожиданно умер от рака в сорок семь.

Недавно мы с мамой были на Смоленском кладбище в Петербурге. И нечаянно нашли могилу Блока. Там стоит новый крест и просто написано: «Александр Блок», без годов жизни. Я обрадовалась:

— Мама, — говорю, — это же наш Блок!

— Думаешь, наш?

— Ну конечно, смотри, вот и Бекетовы рядом...

Мне понравилось, что на одном крыле креста лежит липовый лист. И я сфотографировала этот лист, и крест, и могилу.

Мы отошли от могилы в радостном настроении. Тем более что мама за десять минут до этого сказала: «Вот бы случилось что-то хорошее, какое-нибудь чудо, чтобы мы запомнили...»

Нас догнал один мужчина. Который (я видела) истово молился у могилы какой-то местной святой и косился на нас глазом.

— Вы зачем могилу Блока снимали? Чтобы потом показать знакомым, что были на могиле Блока?

— Да нет, просто так... Просто захотелось...

— А вы знаете, что там на самом деле Блока нет? Его эксгумировали и перевезли в Москву, разве вы не знали?

— Да, в общем-то, нам все равно... Мы не знали, просто... Мы даже не знаем, что такое «эксгумировали»... Просто место хорошее...

— Так что не думайте, что Блок там похоронен, — с удовлетворением сказал мужчина и ушел.

Было ощущение, что мы встретили друга. А потом догнал нас человек, которому было важно, чтобы с другом мы не встретились. И ему было радостно разбить наше ощущение, а нам было радостно оттого, что встреча неожиданно случилась, пусть и как-то не так, как надо, как где-то предписано и записано.

На этом Смоленском кладбище вязы предпочитают расти прямо из могил, разбивая могильные плиты. И нам это тоже понравилось, потому что вот был человек, а стал деревом и в кольцах напластованных лет все-таки несет память, — то, что мы не знаем доподлинно, но все же как-то знаем. Не в словах это наше знание, а в чувстве.

ТАТЬЯНА ЗИМИНА

Фьюжн

От Большой Никитской до метро «Баррикадная» — пешком минут десять. И надо же было, вместо того чтобы идти прямо, свернуть да еще и заблудиться в районе одного-единственного здания на Кудринской площади — легендарной высотки!

У подножия двадцатидвухэтажного памятника архитектуры оказалось удивительно тихо и не было никого, кроме парня и девушки, занятых весьма странным делом. Они красили стулья. Три обычных деревянных стула, такие, наверное, были во многих советских квартирах. Так вот эти двое завершили свою работу или прервались ненадолго, чтобы отдохнуть. Они молча стояли и смотрели вдаль, туда, где начинался склон, где была лесенка с изогнутыми перилами. Там, дальше Белый дом и набережная — сейчас я знаю, а тогда всего этого не было видно за листвой деревьев.

Вот это да... В двух шагах отсюда Садовое кольцо с диким движением и неудобными переходами, Большая Никитская с посольствами и консульствами, там в такую жару стоят желающие уехать в страны, где еще жарче. А здесь — зеленые деревья пустого двора, три только что покрашенных стула блестят на солнце, тишина, размеренное течение жизни, редкое для центра Москвы, практически нереальное. И все это рядом с высотным домом...

Было чувство остановившегося времени, ощущение другой эпохи, а может, вне каких-либо эпох вообще.

Когда я думала о жизни моих бабушек и дедушек, это воспоминание было у меня перед глазами. Высотка с восьмигранной башенкой наверху — ода Советскому Союзу, залитая солнцем асфальтовая площадка и двое, спокойно смотрящие вдаль. Просто ассоциация, и всё.

Восток

Несколько лет назад моему папе пришло в голову расспросить своих и маминых родителей об их предках: кто когда жил, чем занимался. А его мать, моя бабушка, даже написала небольшой комментарий к этой информации. Она рассказала о своем детстве в деревне. Получилось интересно, и папа с братом просили ее сделать продолжение. «Мать, — говорили они, — ну ты для внучек для своих написала бы». Но до этого у нее руки так и не дошли. Вот и осталось только два листочка формата А4, где описан уклад жизни людей начала XX века, с деталями, которых мы бы никогда не узнали, не будь этих рукописных страниц.

Рязанская область, село Спасское, деревня Рузаевка — в XIX веке там жила Анна, с нее начинается бабушкин рассказ. Анна была актриса в крепостном театре у барина, она хорошо пела и плясала. Барин ее очень ценил и за веселый нрав звал «скоморохом». Ее артистизм будет проявляться во всех последующих поколениях.

Анна родила троих детей, один из них — Матвей, он приходится дедом моей бабушке. В его семье она и провела свое детство.

Люди тогда были почему-то свободнее, чем сейчас, и легко перемещались по стране. Вот и Матвей долго ходил по России: бурлачил на Волге, был извозчиком (барынь возил, как сам рассказывал). Отсюда, наверное, у него была страсть к лошадям и конной атрибутике. Ходил до Кубани, до чеченцев и все любил рассказывать, как у них там девушки на гармошках играют.

Женился он поздно, у них с женой появились две дочери: Соня и Клавдия, но жена умерла молодой, вот он один и растил их. Клавдия так и осталась на всю жизнь незамужней, а Соня в свое время родила дочку Нину, мою бабушку.

Так они и жили — Нина, ее мать Софья, тетя Клавдия и дед Матвей, Мотечка, так его называли.

Клавдию в деревне считали знахаркой, она хорошо разбиралась в травах. Нина так говорила про нее: «Тетка Клавдия была лесная, все грибы и ягоды были ее. Она даже корову в стадо не отдавала, сама пасла ее в лесу. Лежит на траве, птичек слушает и все мне показывает, где какая трава растет».

Матвей был хороший «фермер», прогрессивный по тем временам. Он выращивал множество зерновых культур, держал скот, у них даже был вишневый сад. А двор их был обнесен высоким плетеным забором, чего ни у кого в деревне не было.

Лошадей своих он тоже держал в хорошем состоянии. Они были ухоженные, чистые. Он и санки выездные сам сделал, лакированные, украшенные резьбой. Нина вспоминала, как Мотечка возил их с теткой Клавдией в этих санях на ярмарку зимой: «Сбруя вся с какими-то узорными насечками, лошадь гладкая, блестит. Все в шубах, а дед Матвей в тулупе, подпоясан красным кушаком, а мы с тетей укутаны большой шалью, сидим в душистом сене. Любил Мотечка меняться с цыганами чем-нибудь: то кнутом, то уздечкой. И вечно его обманут — доверчивый был».

Особенно хорошо зажила их семья в годы нэпа. Крестьянам прибавили земли, Мотечка купил еще скот, а с приплодом животных стало и того больше, он благоустроил дом и все надворные постройки. Но в колхоз Матвей не пошел, за что, как сказано в воспоминаниях Нины, все было поэтапно отобрано.

«После нэпа стали бороться с зажиточными крестьянами, ввели налог. За каждое плодоносящее дерево, за птицу, за скотину надо было платить. Причем до того, как появлялся урожай. Отдать деньги, не успев ничего продать,

было невозможно. Поэтому люди избавлялись от лучших деревьев. Так Мотечке пришлось срубить самую любимую плодоносящую вишню. Столько урожая с нее собирали...» — вспоминала моя бабушка.

Скотину тоже увели. А последнюю корову красноармейцы взяли прямо из стада. И недалеко от дома сварили в ведре. Тогда Мотечка не выдержал, взял миску и пошел к ним. «А что, — говорит, — телку мою забили, так хоть пойду попробую...»

Чувствуя наступающие голодные времена, Соня с дочкой Ниной решила уехать на Дальний Восток. Государство проводило политику по заселению этих земель: тем, кто уезжал туда, давались льготы, в колхозы там людей не сгоняли, да и вообще жилось легче. Нужны были работницы, которые обслуживали бы солдат, стоявших на дальневосточной границе. Но незамужних туда не брали, поэтому Соня фиктивно вышла замуж и с новым супругом и дочкой покинула родную рязанскую деревню.

Первым местом их пребывания на Дальнем Востоке был берег Японского моря. Воспоминания о жизни там стали лучшими воспоминаниями детства у моей бабушки. Она впервые увидела море, в прозрачной воде ловила руками рыбок, доставала морские звезды и сушила их, а еще играла с корейскими детьми, которых там было много, — они кидались друг в друга медузами. Потом они с матерью переехали на Камчатку. Там Нина училась в школе, играла в самодеятельных спектаклях — артистичные гены дали о себе знать. Правда, школу закончить ей не удалось. Оставалось совсем чуть-чуть до выдачи аттестатов, но началась война и мальчиков из их класса призвали на фронт. А у них в классе были только две девочки, остальные — мальчики. Видимо, в других классах была похожая ситуация. И ради нескольких девочек школа работать не стала. Кстати, никто из тех мальчишек-одноклассников не вернулся. Они участвовали в битве за взятие Курильского острова Шумшу. А фарватер этого острова был устроен таким образом, что ближе, чем на четыреста метров, подплыть к нему было невозможно. И ополченцев, вооруженных в основном винтовками, выбросили прямо в воду. Температура тогда была около четырех градусов. До берега добралась только половина солдат, другая половина утонула. Рассказывали, что вода была такая прозрачная, что даже цвета не имела, и было видно, как люди уходили на дно.

Моя бабушка Нина после школы пошла работать на местную радиостанцию, занималась техническим обеспечением. Она продолжала играть в самодеятельных спектаклях. И рассказывала, что однажды ее увидел на сцене один театральный режиссер из Москвы, она ему очень понравилась, и он звал ее в свой театр. Но Нина отказалась. Она уже была в то время влюблена в военного летчика, своего будущего мужа Александра, или Шурку, как тогда его называли. Они познакомились на танцах, куда часто ходили, так как любили и умели хорошо танцевать. Александр, наполовину болгарин, был высоким красавцем с южной внешностью. Болгарская кровь ему досталась от матери. А по отцу он был русский.

Отец Александра, Василий Максимович Зимин, носитель старинной купеческой фамилии, родом из Тулы, из купеческой, соответственно, семьи. Но по стопам предков он не пошел.

Василий много общался с казаками, наверное, поэтому прекрасно владел шашкой и рубил, как говорят, от плеча до седла. Во время гражданской войны он сражался в Красной Армии, был правой рукой Григория Котовского. Василий был страстный во всем — и в битве, и в любви.

Их армия брала один город за другим. И когда они пришли в Одессу, Василий познакомился с болгарской девушкой Катериной. Она жила там с отцом и братьями, которые занимались предпринимательством: один владел пекарней, у другого была часовая мастерская, а третий брат был ювелиром. Василий влюбился в эту девушку, она ответила ему взаимностью. На семейном совете было решено отпустить Катерину с Василием и дать ей в качестве приданого драгоценности — ювелирные украшения, которых благодаря брату-ювелиру в семье было много.

Когда армия Котовского покинула Одессу, Катерина отправилась вместе с Василием в следующий город, где надо было утвердить советскую власть. Но подобные переезды длились недолго. Котовский, наблюдая отношения своего товарища с женой, сказал: «Всё, Василий! Ты больше не солдат!» И решил оставить его в городе, в котором они находились в тот момент. Это был Краснодар. Котовский сделал его одним из заместителей коменданта Краснодара, и там Василий начал новую жизнь — создал семью.

У них родились две дочки и сын Александр (Шурка) — мой дедушка. Катерина из-за своего южного темперамента была очень ревнива и часто посылала детей проверять, чем занимается ее муж, где он и с кем.

Василий недолго пробыл заместителем коменданта, его сместили, и он стал ответственным за продовольственное снабжение города, он хорошо в этом разбирался, сказалось, наверное, купеческое происхождение. А когда началась чистка рядов, Василия Максимовича арестовали. Из заключения он не вернулся.

Катерина одна растила детей. А в один из неурожайных, голодных годов она рассталась со своим приданым — ювелирными украшениями: поменяла их все на еду.

Двор, в котором рос Шурка, был населен шпаной, и, в принципе, оттуда была одна прямая дорога — в бандиты. Многие действительно стали ворами. Его же эта участь почему-то миновала. Шурка и двое его друзей мечтали стать моряками. И в четырнадцать лет забили себе татуировки. У дедушки на руке были две — якорь и чайка.

Моряками, правда, они не стали. О судьбе этих двух друзей мне неизвестно, но Шурка, узнав о наборе в авиашколу, пошел учиться туда. Он продолжил обучение в Одессе. Их, летчиков, учили долго, несмотря на то что уже шла война. А когда необходимый курс был пройден, оказалось, что к нам на вооружение прибыли американские самолеты «Кобра» и нужно было переучиваться, чтобы ими управлять. И Александр в числе других отправился в Алма-Ату на повышение квалификации.

Повоевать Александру удалось года полтора. Он служил в дивизии Василия Сталина, и в группе из нескольких самолетов его самолет был ведомым. Он выполнял задания в небе над Западной Европой, а также участвовал в битве за взятие Кёнигсберга, за что у деда есть награда.

В 45-м году дедушка был направлен на Дальний Восток на войну с Японией. В том же году была проведена стратегическая наступательная операция — Маньчжурская. В рамках ее был организован уникальный перелет на оккупированную территорию, в Шанхай. Нужно было подготовить техническую базу для десанта. Но границы тщательно охранялись, и по земле переправить технику было невозможно. Воздушные границы тоже сложно преодолеть незамеченным. Был разработан специальный маршрут и дан приказ лететь на определенной высоте — ниже, чем обычно, дабы не попасть в поле зрения радаров, но и не слишком низко, чтобы не разбиться. И вот группа самолетов, балансируя между смертельно низким и смертельно высоким расстоянием от земли, преодолела опасный путь между сопками и выполнила задание.

В общем, жил мой дед на Камчатке, там и познакомился он с Ниной, и со всем своим наследственным темпераментом полюбил ее. Они поженились и стали жить вместе: то на материке, то на островах, в основном на таинственном острове Шумшу.

Таинственном, потому что, говорят, этот остров полый внутри. Когда он был японским, то они там построили целый подземный город с железной дорогой, с заводом, с гротами для жилья, было там и два аэропорта с выходившими наверх взлетными полосами. Конечно, какие-то важные части города были взорваны японцами при капитуляции. Но большая его часть в порядке. Дедушка рассказывал, что на острове было полно взорванных люков — входов в подземный город, которые потом были заделаны. А еще наши летчики пользовались имевшимся на острове аэропортом с взлетными полосами на вершинах сопок.

Когда Нина с Александром жили на Камчатке, у них родился сын, мой папа. С этим связана одна история, не думаю, что она очень веселая по сути своей, но почему-то в нашей семье над ней смеются.

У Нины начались роды, не то что схватки, а плод уже выходит. Она кричит своему Шурке: «Саш, я рожаю уже!» А он, красавец, стоит, сапоги начищает. Начистил, до блеска отполировал и пошел за машиной. Ребенок родился по дороге в больницу. «Никогда ему этого не прощу», — говорила бабушка то ли в шутку, то ли всерьез.

Ребенку веселые родители несколько месяцев не могли придумать имя, называли его просто Малыш. А потом на Камчатку с гастролями приехал Леонид Утесов. И Нина с Александром, впечатленные его концертом, решили: «О! А будет он у нас Лёнька!» Так и назвали.

В 1953 году умер Сталин. И папа помнит, как его родители шепотом говорили об этом. Они еще не один день понижали голос, касаясь темы власти. В том же году семья отправилась в глубь материка, куда перевели служить дедушку. Сначала они поехали в Краснодар, добирались туда на поезде несколько дней, через всю страну. Поезд, в котором ехал папа с родителями, вез освободившихся заключенных. Папа, хоть и было ему лет пять, видел, что это другие люди — по тому, как они говорили, как выглядели. Там было много не просто мелких бандитов, а так называемых воров в законе. Они целыми днями играли в карты, проигрывали все, вплоть до ушей. Папа помнит, как увидел в коридоре человека с окровавленной головой, у которого не было ушных раковин. Отец объяснил ему: «Это он в карты уши проиграл».

Папина семья приехала в Краснодар. Александр познакомил всех со своей женой и сыном, пообщался с сестрами. Одна из сестер, Ксения, работала дегустатором на ликеро-водочном заводе и никогда не пила алкогольные напитки: ни на праздниках, ни в компаниях — боялась испортить вкус. Но если уж очень хотелось выпить, то она могла позволить себе лишь одну рюмку спирта. Такая она была.

Встретился там Шурка и со своей матерью Катериной, которая во время Великой Отечественной войны сошла с ума. Краснодар был оккупирован немцами, и она очень боялась, что ее как вдову коммуниста, коменданта города, выдадут — психика эмоциональной женщины не выдержала такого напряжения.

В военном городке в Кубинке прошло детство моего папы и его брата. А потом их семья уехала в подмосковный город Подольск. Там Нина много лет работала директором книжного магазина, поэтому у нас никогда не было проблем с книгами.

В Подольске, недалеко от дома, где они жили, стояли бараки, там обитали представители воровского и бандитского мира.

С многими преступниками из тех бараков общался мой дед Александр. Заядлый картежник, он часто играл с ними в карты. В подольской квартире в одном из сундуков до сих пор лежит американский реглан, выигранный им во время войны. Воровская среда имеет свою специфику, и, чтобы играть с ворами в карты, надо было знать и принимать их правила. Уже после смерти дедушки мои родители нашли тетрадку, в которой аккуратно в столбик были написаны слова на «фене», а рядом — перевод, чтобы понимать, о чем говорят блатные.

Летом они играли в карты на столике во дворе, а зимой снимали у кого-нибудь комнату специально для этой цели. Засиживались допоздна. И Нина часто посылала сыновей позвать отца.

Он все мечтал собраться всем на даче и поиграть в преферанс. «Вот, — говорил он нам с сестрой, — ваш папа приедет, Оленькин папа приедет. И будем все играть». Так и не собрались.

Дедушка Саша жил всегда одним днем, поскольку был летчиком. А у летчика каждый полет может стать последним. Он никогда не копил, хотя неплохо зарабатывал. А для тех, кого любил, ничего не жалел, был готов чем-нибудь услужить.

В последний день своей жизни он искал для меня книгу в их большой библиотеке, собранной за время бабушкиной работы в книжном магазине. Мне нужен был роман Марселя Пруста. Дедушка весь день провел в поисках этой книги, очень устал. Был март, переменчивая погода, у многих в это время обостряются проблемы с сердцем. Он сел отдохнуть на диван и умер.

Нина пережила Александра на два года. В последний год своей жизни она произнесла странную фразу, которая озадачила нас. Одна знакомая женщина, глядя на дедушкину фотографию, сказала: «Александр Васильевич был такой красивый мужчина. Вы его, наверно, любили». «Это он меня любил», — ответила бабушка.

Похоронили Нину рядом с Александром. Когда обряд был завершен, мы все еще не уходили и смотрели на два креста, стоявшие рядом, с их именами. И папа сказал: «Отец, наверное, сейчас доволен: привезли ему его сокровище. Любил он свою Нинку».

Это правда. Всю жизнь прожили вместе, посчастливилось им и после смерти оказаться рядом — на подмосковном кладбище, где молчание и спокойствие и где на кресты падают ветви боярышника. Он покрывается весной маленькими цветочками, совсем как в романе Марселя Пруста.

Запад

Если родословная по линии моего папы тяготеет к востоку, причем дальнему, то мамина линия стремится к западу континента.

Мария, бабушка моей мамы, была родом из подмосковной деревни Щелково. У нее было два брата и сестра. С одним из братьев — Петром — связана необычная история.

Когда он женился, у них с супругой стали появляться дети, но все они умирали еще в младенческом возрасте. Кто-то из знакомых посоветовал им отвезти очередного новорожденного ребенка в Троице-Сергиеву лавру к определенному священнику — крестить. И хотя ехать далеко с грудным ребенком было делом хлопотным, они все-таки запрягли лошадь и отправились в лавру. Батюшка совершил обряд крещения, а потом взял девочку на руки и отнес к алтарю. Возвращая ее родителям, он сказал: «Этот ребенок будет жить долго».

Его слова оправдались: сестра моей прабабушки, крещенная в начале XX века, до сих пор жива и пребывает в здравом уме, несмотря на то что ей уже далеко за девяносто.

Будучи еще молодой девушкой, Мария уехала из деревни в Москву работать. Она устроилась в один купеческий дом служанкой. Глава семьи Георгий Дмитриевич был москвич в четвертом поколении, потомственный старообрядец, в свободное от работы время он выполнял функции старосты в старообрядческой церкви при Рогожском кладбище. По сегодняшним меркам он был представителем среднего бизнеса — владел заводом по производству фурнитуры, основанным еще его отцом.

Георгий Дмитриевич был вдовец, его взрослые дети давно покинули родной дом. И через некоторое время он решил снова жениться — на своей служанке Марии. Они стали жить вместе в большом доме в три этажа, сначала вдвоем, а позже еще и с родившимися детьми — Евгением и Татьяной, моей бабушкой.

Утвердившаяся советская власть, естественно, лишила их многого. Завод отобрали в пользу государства. Дом, где жило не одно поколение их семьи, превратили в несколько коммуналок.

Не знаю, как можно было такое пережить, но, наверное, старообрядческое смирение помогло. И Георгий Дмитриевич жил с женой и детьми в двух комнатах, оставленных ему как хозяину дома и работал бухгалтером в каком-то советском учреждении.

Разница в возрасте с Марией у них была большая. Георгий вскоре умер. И Марии пришлось нелегко, работала она в аптеке, денег было мало. А когда совсем голодное время в стране настало, к ним домой пришли дети Геор-

гия Дмитриевича от первого брака и забрали ценные вещи, какие нашли, — видно, им тоже несладко жилось.

Помню, я спрашивала бабушку: «Какие у тебя были в детстве игрушки?» А она отвечала: «У нас с братом не было игрушек. Была одна книга, а игрушек не было». И у меня это не укладывалось в голове: как это нет игрушек, и только книга, это же так скучно!

Моя бабушка Татьяна закончила восемь классов, дальше учиться не стала, пошла работать на завод, чтобы помогать матери.

Несмотря на то что они жили бедно, на фотографиях бабушка всегда в красивой одежде. Даже не знаю, как ей это удавалось.

Татьяна рассказывала нам, как однажды увидела туфли в «Торгсине» (предприятии, занимавшемся торговлей с иностранцами). Ей очень хотелось их купить, и ради этого она отнесла в ломбард столовые приборы из серебра. На вырученные деньги купила-таки эти туфли и была безумно рада. Так отложилась в ее памяти эта покупка, что даже спустя не один десяток лет она помнила о ней.

Во время Великой Отечественной бабушкин завод эвакуировали на Урал. Татьяна очень не хотела уезжать от матери, и через год они с подругой уволились с завода и на перекладных вернулись в Москву. Татьяна устроилась работать на авиационный завод. И до конца войны из Москвы не уезжала. Она говорила, что в то время они во дворе выращивали капусту, был у них небольшой огородик. И однажды не успели собрать урожай, решили: еще денек подождем, пусть подрастет. А наутро капусты своей не нашли: ночью кто-то срезал.

Татьяна жила тогда с матерью, с братом и его женой. Вскоре и сама она вышла замуж. На их завод в 1945 году прибыли работать из детских домов юноши испанцы — это была группа из восьмидесяти человек. Старшим над ними был Анхель, будущий муж Татьяны. Детство Анхеля, в отличие от детских лет его подопечных, не прошло в советском детдоме. У него была другая судьба.

Мой дедушка Анхель родился в селе Эчо, провинция Уэска, область Арагон. Это север Испании, граница с Францией. Его отец Мануэль был крестьянином, у них был хороший трехэтажный дом, была земля, часть которой сдавали в аренду, а часть оставляли для своего скота. Они выращивали бобовые культуры, виноград. В их семье было пятеро детей — много, как и положено в южных странах: три мальчика и две девочки. Анхель был второй из детей по старшинству.

Образование он получал в католической школе при храме. Обучение там проходило по так называемому methodo marono, то есть методу мавров. Он заключался в бесконечных повторениях учебного материала вслух, хором, иногда на какой-нибудь мотив. К примеру, таблицу умножения могли петь на один из католических распевов.

Анхель с детства работал, сначала прислуживал в костеле: пел в церковном хоре и вместе с другими мальчиками помогал падре во время мессы, приносил чашу с вином для причастия, которую до этого готовил. Как-то раз, наливая вино в этот сосуд для святого таинства, Анхель и его друг решили вино выпить, что благополучно и проделали. После этого от работы в церкви их отлучили.

Он рассказывал, как однажды в детстве ему на глаза попалась обложка журнала. Там была фотография — советский военный парад, снятый сверху, солдаты, идущие стройными квадратами. Эта картинка очень впечатлила его. «Надо же, как бывает!» — подумал он и проникся уважением к Советскому Союзу.

Правда, отношение к большевикам у них в семье было своеобразное. Например, мама Анхеля, когда он еще ребенком где-то играл и возвращался домой в испачканной одежде, часто говорила: «Анхель, ты грязный, как большевик!»

Когда началась гражданская война в Испании, область, где жил дедушка, была оккупирована фашистами. С группой товарищей-республиканцев Анхель перешел через Пиренеи во Францию, а оттуда на республиканскую территорию, в Барселону, где вступил добровольцем в народное ополчение.

Он участвовал в боях на Арагонском фронте, в защите Мадрида и в других военных операциях. А потом Анхель был принят в авиационное училище и после нескольких месяцев республиканским правительством был направлен в Советский Союз, чтобы продолжить курс обучения и по его завершении вернуться в Испанию.

Зимой 1939 года он прибыл в летное училище в город Кировобад. Никто не знал, что Испанской республике это уже не поможет. Не успел закончиться год, как к власти пришел Франко и в Испании надолго установилась диктатура. Вернуться туда было невозможно: их бы расстреляли.

Занятия в летной школе были прекращены. Советское правительство сделало странный жест: предложило испанцам остаться в СССР или уехать к своим родственникам. (После утверждения фашистского режима многие из их близких покинули Испанию и осели во Франции, странах Южной Америки. Брат дедушки Мартин, например, перебрался во французский город Перпиньян, а сестра Леонор — в Париж.) Так вот, «странность» этого предложения, поступившего от советской власти, заключалась в том, что решивших уехать к родным арестовали буквально сразу же после того, как они объявили, что согласны покинуть нашу страну.

Мой дедушка решил остаться.

С началом Великой Отечественной войны Анхель и его друзья хотели добровольцами вступить в армию, но в первые дни военкомат не рискнул отправлять на фронт иностранцев. Чуть позже, в конце 1942 года, Анхель был зачислен курсантом в Высшую школу особого назначения, там он обучался недолго и вскоре попал на фронт. Воевал он на юге России, был командиром диверсионной группы, участвовал в освобождении Краснодара.

И вот наконец в 1945 году, в январе, незадолго до победы Анхель оказался в Москве, где на заводе встретил свою любовь — девушку Татьяну, высокую, стройную, с красивым русским лицом. Они поженились и через некоторое время переехали на новую квартиру. У них родилось двое детей — Виктор и Наталия. Детям они дали международные имена.

Жилось тогда нелегко большинству людей в стране, тем более что огромная часть населения была в лагерях, в том числе и испанцы, друзья дедушки. Не представляю, конечно, как они с плохим русским языком выживали в тюрьмах. Заключенные, для которых русский родной, — и те не выдерживали.

Кем мог работать в Советском Союзе испанец, не успевший получить высшее образование? Конечно, переводчиком. После завода Анхель занимался этой работой. Он сотрудничал с кубинцами, приехавшими для обмена опытом в сельском хозяйстве. Помимо занятий по специальности для этих кубинцев были устроены курсы по истории КПСС, Анхель должен был переводить и лекции.

Как-то на экзамене Анхель решил помочь одному кубинскому студенту. И вопрос «В каком году произошла Великая Октябрьская революция» перевел так: «В каком году произошла Великая Октябрьская революция 1917 года?» Кубинец долго в недоумении смотрел на него, прежде чем понял, в чем дело.

Потом у дедушки была работа в Государственном комитете по телевидению и радиовещанию. Он был выпускающим редактором радиопрограмм, вещающих на страны Южной Америки. А после этого, в 1964 году, он устроился в Агентство печати «Новости». Он занимался там переводами.

В Испанию, когда пал режим Франко, дедушка не стал возвращаться: для Татьяны, его жены, этот переезд был невозможен — она не знала язык, да и все в ее жизни было связано с Москвой, отсюда она никуда не хотела уезжать. А дедушка никуда не поехал бы без нее. Но они часто ездили на дедушкину родину — всей семьей, вдвоем или с кем-нибудь из детей.

Маршрут их обычно был такой: сначала останавливались в Париже у дедушкиной сестры Леонор, потом вместе с ней отправлялись в Эчо, а потом гостили у друзей и родственников в разных городах, по всей Испании.

Моя мама Наталия первый раз попала за границу в семь лет, и это для нее было настоящим шоком. Ее манили даже яркие киоски на вокзале, не гово-

ря уже о больших магазинах с игрушками. Правда, денег было не так много, как хотелось, большая их часть уходила на переезды и проживание, так что родители не баловали ее игрушками.

Но в тот первый приезд во время остановки в Париже Леонор подарила племяннице заводного зайчика, и Наташа была очень ему рада. Во время многочисленных переездов зайца своего моя мама потеряла. И пришлось возвращаться домой без игрушки. Но когда они на обратном пути опять заехали в Париж, Леонор купила точно такого же зайчика и отдала его Анхелю и Татьяне. А те обманули Наталию. Уже в поезде они завели игрушку, поставили ее на пол в коридоре и позвали дочку. «Смотри, Наташа! Зайчик нашелся!» — сказали они, и она поверила, что это и вправду так.

Мама помнит тот пустой коридор, на полу которого увидела свой первый подарок, полученный за границей.

Испанцы, жившие в Москве, общались между собой, любили собираться большими шумными компаниями. Не знаю, как другие, а мой дедушка долгое время пил вино только из стеклянного кувшинчика «парона» или кожаного мешка «бана». Когда мешок от частого употребления приходил в негодность, Анхель заказывал себе из Испании новый.

Что касается гастрономических предпочтений дедушки, то это была средиземноморская кухня, разные супы и, естественно, блюда, популярные в северной части Испании, на его родине, мясо он тоже хорошо готовил. А особое предпочтение отдавал салу, на иберийском полуострове его тоже едят. Анхель ценил сало без жилок, но обязательно с вкраплениями красного мяса. Любовь моего дедушки именно к такому салу мне однажды объяснили следующим образом. В горах Испании, где он родился, свиньи, в отличие от русских свиней, совсем не толстые. Они бегают по горам и не успевают нагулять много жира. Ходят себе такие поджарые, вот и сало из них получается с прожилками красного мяса.

Вообще-то дедушка Анхель прекрасно готовил. Как все южные люди, он любил вкусно поесть и знал, что лучше его еду никто не сделает. Его действительно пока никто не превзошел. Бабушка ему помогала часто. Например, обеды они всегда готовили вместе. Они всю жизнь были вместе.

А вот после смерти, в отличие от других моих дедушки с бабушкой, им не удалось лежать рядом. Дедушку Анхеля похоронили на кладбище при Донском монастыре, там, где лежат его друзья-испанцы, как он просил. А бабушку, пережившую своего мужа на три года, — на ее семейном участке на Рогожском кладбище рядом с матерью и братом. Когда моих бабушек и дедушек не стало, было ощущение закончившейся эпохи, будто ушла, уплыла эпоха вместе с ними. Помню, однажды на 9 Мая папа, имея в виду наших стариков, сказал: «Надо же: День Победы, а поздравить некого...»

Вот я и рассказала о своих предках, о которых знала, ну почти обо всех. И мне пришла в голову такая мысль.

Все эти люди жили в разное время, в разных часовых поясах, в разных городах, даже в разных странах. Большинство из них друг друга никогда не видели и даже никогда друг о друге не слышали. Думаю, что и за чертой жизни они не узнали друг друга, не до того им, наверное, там.

Но как фьюжн совмещает в себе разные музыкальные стили и, допустим, саксофон *передает* музыку этого направления, волшебную, где слиты воедино джаз, блюз, рок, так и разные судьбы этих никогда не встречавшихся людей соединяет на короткий, в общем-то, срок столь непрочный и недолговечный инструмент — моя память.

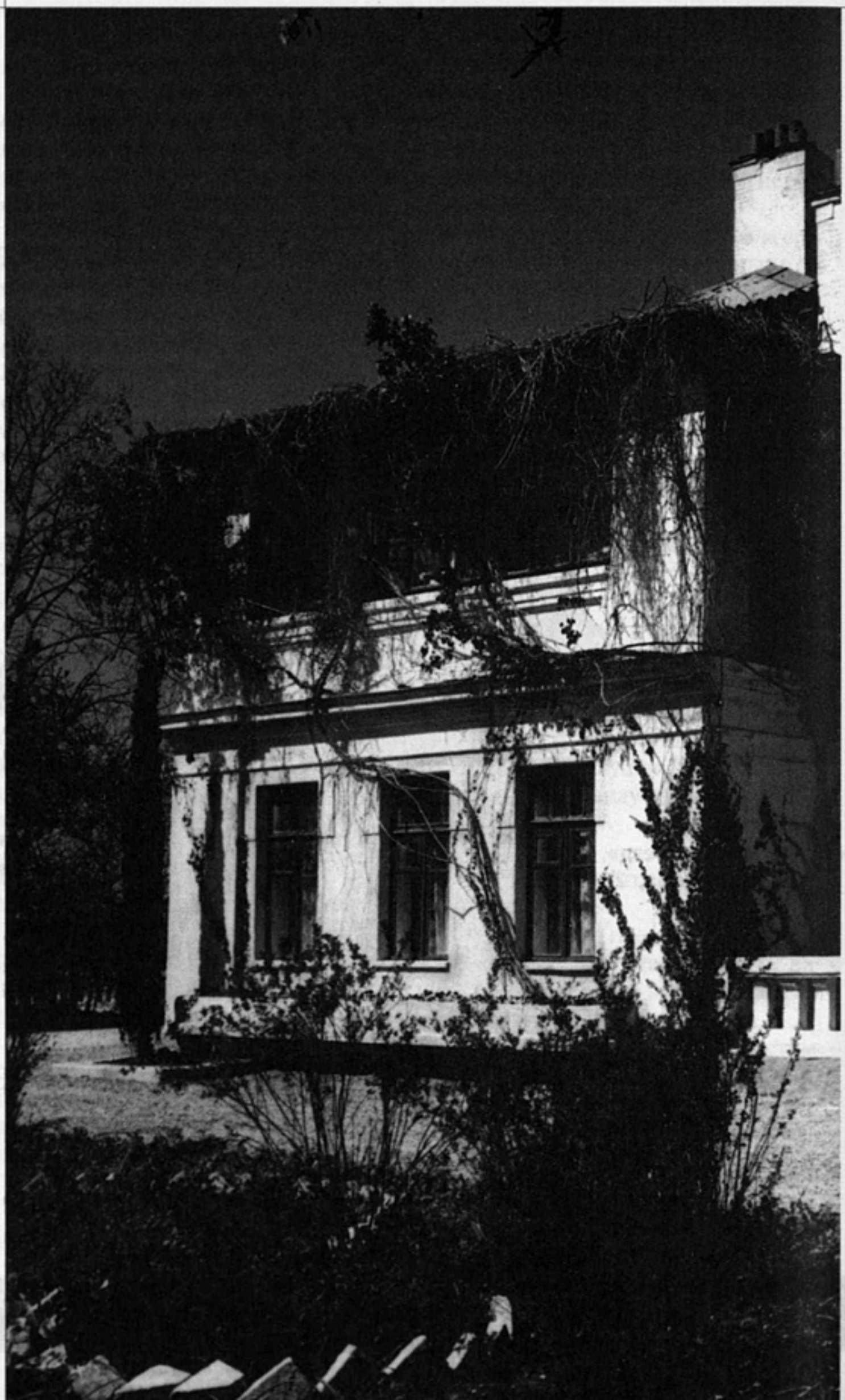
Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



ОЛЕГ ПОГОДИН

Дом

СЦЕНАРИЙ

Дом стоял посреди бескрайней степи. Он был обнесен высоким двухметровым забором из железа. Над верхним его обрезом чернели погасшие окна второго этажа и, будто бы стесняясь рослого широкогрудого фасада, горбилась шиферная крыша, похожая на грибную шляпку с гранями.

...Ночной холодный ветер двигал серебристые облака, шел над степью и студил ее, накаленную за день.

Пашка Шаманов, коротко стриженный крупный плечистый парень лет тридцати, и его младший брат Андрюха, такой же рослый двадцатипятилетний крепыш, только с буйным выгоревшим чубом, залегли в ковылях.

Ночи в степи такие: иной раз холод так тронет, что душа паром изо рта валит. Поэтому Шамановы оделись потеплее — в фуфайки и зимние ботинки. На земле постелили толстое ватное одеяло. Пашка вжался щекой и плечом в десятизарядку «эс-вэ-дэ» с оптическим прицелом. Андрюха вперился в линзы полевого бинокля и даже высунул от старательного вглядывания кончик языка.

...Разметка оптического прицела быстро скользила по выбеленной холодом и луной безжизненной пустоши, через которую настороженной трусцой бежал огромный степной волк. Прицельная шкала наконец догнала волчью голову.

Пашка Шаманов спустил курок. Выстрел кашлянул на всю низину и с сухим дробным цокотом ускакал в ночь. Волка бросило вверх, прокрутило. Он громко тявкнул, грохнулся оземь и больше не шевелился.

Пашка и Андрюха вскочили и понеслись со всех ног к недвижному зверю.

Старший из братьев подлетел вплотную, Андрюха же благоразумно не дошел двух шагов, включил фонарик и направил луч на волчью морду. Там в развороченной выстрелом глазнице горкой накипела угольно-красная кашица из мозгов и крови.

— Ну, как я его! — погордился Пашка.

— Между ног глянь, — напомнил Андрюха.

— Самец.

— Теперь бы еще самку... — озабоченно сказал Андрюха.

— И ее, сучару, достанем, дай только... — Пашка попытался поднять волка за передние лапы одной рукой, но понял, что такой груз одному не подюжить. Он позвал Андрюху:

— Да не ссы ты, иди ближе.

— Я не ссу, — обиженно сказал Андрей.

— Так давай... — кивнул на волка Пашка.

— Даю-даю, — тихо огрызнулся Андрей, подошел и неуверенно шмыгнул носом, потом как-то резко, точно уныривая от собственного страха, наклонился и закрутил волку задние лапы веревкой.

В этом месте степное море усеивали островки колючего кустарника: тут они сбивались в круг, там тянулись продолговатой грядой.

В проплешинах между ними скользили два мужских силуэта, соединенные, точно пуповиной, длинной пал-

кой, прогибавшейся под тяжестью волчьей туши.

Братья старались ступать бесшумно, но волчий загривок нет-нет да и задевал то за трескучую ветку под ногами, то за шипящие кончики стерни.

Где-то рядом звучало тонкое поскуливание.

Пашка кивком отдал брату приказ. Положив охотничий трофей на землю, они двинулись на жалобный скулеж сквозь кустарник.

В зарослях обнаружилась поляна не поляна — расчищенная зверьем залысина, на краю которой темнело пятно норы. Пашка направил луч фонарика внутрь. Нора оказалась неглубокой. В ней копошились, дрожа и зябко прижимаясь друг к другу, шестеро маленьких волчат, покрытых редкой недельной шерстью.

— Ну, что я тебе говорил! — самодовольно сказал Пашка. — Вот он куда наших курочек таскал. Мешок!

Пока Андрей доставал из-за пазухи мешок, Пашка натянул на руку кожаную перчатку.

Одного за другим он выудил гомонящих волчат из логова и побросал в мешок.

...Потом нашел камень потяжелей, хотя здесь на глинистом пологом берегу степной реки их выбор был невелик.

Пашка сунул камень в шевелящийся и скулящий мешок, завязал горловину веревкой и, как метатель ядра, крутанулся вокруг своей оси.

Мешок взмыл над рекой и, долетев до середины, рухнул в воду с громким плеском. Но река же этот звук и поглотила.

Звезды в небе побледнели, когда они подошли к дому.

Пашка отпер ключом калитку высоких железных ворот.

В тот момент, когда они вошли во двор, над степью разнесся горестный вой.

Волчица стояла в кустах рядом с осиротевшим логовом и, запрокинув морду, надрывалась на рассвет. Ее туловище тянулось вверх, точно она хотела усилием мышц разорвать себя пополам.

В сарае было темно.

Пашка щелкнул выключателем. Одинокая лампочка тускло вспыхнула под потолком. В соседней половине, за загородкой, тут же загомонили куры. Андрей развязал путы на мертвых волчьих лапах, смахнул пот со лба и, не вставая с корточек, спросил:

— Шо дальше делать будем?

— Спать, — бодро отозвался Пашка. — Заслужили.

Он подошел к брату. Они подняли волка и бросили в пустую металлическую бочку, стоявшую у двери.

— Батя приторчит, — улыбнулся Пашка, предвкушая будущую похвалу.

— Та шо батя. Батя спросит, де волчица. В манде. И по уху.

— Шо ты такой бздлявый, Андрюха?

Пашка снял телогрейку, повесил на гвоздь.

— У нас же корова еще, кролики, — продолжил беспокойно Андрей. — Нельзя спать. А то вдруг заявится.

— А ты шо думал? Заявится, конечно. А тут мы.

— Может, по очереди? — предложил Андрей. — Давай ты первый, а я покараулю.

— Лады.

Пашка вскарабкался вверх по лестнице на сеновал, ухнул в душистое сено и с хрустом потянулся.

Андрей выключил свет. Посмотрел в оконце. Голый двор уже чуть просветлел в предрассветных сумерках.

Андрей проверил обойму винтовки, придвинул к оконцу старое кресло с потертой рваной обшивкой и сел спиной к сеновалу. Винтовку положил на колени.

— Херней мы занимаемся, Андрюха, — услышал он голос брата. — Мне уже тридцать, а я вон, как Чинганчгук, гас*а*ю по степи за волк*о*м. А жизнь, братэла, идет. Шо плохо — мимо...

— Пусть идет.

— Молодой ты пивень. Посмотрим, шо ты лет через пять запоешь.

— А ничё я не запою.

— Хорошо тебе тут, да?

— Нормально.

Пашка досадливо вздохнул:

— Витька, гад! Одна только фамилия Шаманов. А так... Сколько я ему писал в Москву: брат то, брат сё. Блин, готов тебе носки с трусами стирать, только забери.

— Ну да. Шоб на одного братка в Москве больше стало, — сказал неожиданно Андрей.

Пашка приподнялся на локте и свирепо посмотрел в равнодушный затылок брата.

— А шо ты против имеешь?! Ты на деньги братка, между прочим, живешь.

— Я на свои живу, — сурово сказал Андрей.

— Много ты нажил,,механизатор! — скривил презрительно губы Пашка. — Хто вы все без Витьки?! Тут все на его бабле! Забыл три халупы на пять семей?! Дом этот за чей счет подняли?! Галка за его счет выучилась, Наталья, Томка! Батю с того света чьи баксы вытащили?!

— Американские.

— Ага! А хто их сюда, тех мертвых президентов, слал?! Джордж Буш или Борис Ельцин?! А дядька с двоюродными братьями?!. Бизнесмены, блин! Так бы их и постреляли даги, если б Витька долг не погасил! Та я за него, знаешь?!.

— Знаю.

— Ну и всё. И не посмотрю, шо ты мой брат.

— Угу.

— Ну и всё.

— Угу.

— От так от.

Пашка рассерженно упал в сено.

Андрей смотрел невесело в оконце, за которым медленно накапливалась утренняя серая дымка.

Наталья — младшая дочь Григория Ивановича Шаманова, красивая двадцати семилетняя блондинка с тонкими чертами лица, пухлым чувственным ртом и точеной фигурой — открыла глаза и дотянулась до будильника на прикроватной тумбочке. Включила подсветку циферблата. Было почти пять утра. Наталья погасила подсветку и опасливо покосилась на Игоря. Но муж, повернутый к ней спиной, громко храпел.

Наталья осторожно выскользнула из-под одеяла. Стянула через голову ночную рубашку и, набросив на голое тело шелковый халат, тихонько покинула спальню.

С банным полотенцем в руке она вышла на веранду дома.

...Скользнувшую в тумане фигуру заметил из оконца сарая Андрей.

Его воспаленные от бессонницы глаза не выражали ничего, кроме сниходительной меланхолии. Будто бы он хорошо знал, куда идет его сестра, и если не поддерживал ее, то уж точно не осуждал.

Наталья прижала калитку плечом, потянула железную задвижку и выпорхнула за ворота. В последний момент железный створ взвизгнул.

Этот звук долетел на второй этаж, в спальню хозяина дома.

Григорий Иванович Шаманов, еще крепкий казак семидесяти лет, заметно красивый даже в свои годы, досадливо крякнув, откинул одеяло, встал и босиком прошлепал к окну. Приоткрыл штору. Ничего, кроме тумана во дворе да светлеющего утреннего неба на стыке степного горизонта и растекшейся по земле дымки, он не увидел. Но продолжал стоять, будто бы ожидая, что к монотонному пейзажу сейчас добавится новая краска. И дождался: под прохудившимся кое-где салопом тумана засквозила убегающая в степь фигурка Натальи.

Лицо стоявшего у окна Григория Ивановича приняло суровое, мрачное выражение.

— Шо, Гриша? — услышал он из постели обеспокоенный голос Надежды Петровны, жены. — Опять?

— Ты спи, — сурово скомандовал Шаманов.

Он вернулся в постель, но лег поверх одеяла.

Надежда Петровна обернулась к нему.

— А сам-то шо не спишь? Шо у тебя за думки, отец?

Григорий Иванович молчал, глядя в потолок. Потом закрыл глаза. Надежда Петровна крепче сжала руку мужа и тоже закрыла глаза. Но тут услышала:

— Галка не приедет. Томка не приедет. Витька не приедет, само собой. Та еще и не позвонит. Есть дети — нет, один хер. Другой раз думаешь: на кой черт мы их рожали?!

— Ты шо, Гриша, совсем уже! — Надежда Петровна привстала на локте и посмотрела на мужа. — Детей ему мало! А Дмитрий? А Павел с Андреем? А Наталья? А внуки? Сядем рядком та справим деду праздник, та еще какой!

— На хрена ему этот праздник?! Это нам должен быть праздник, а не ему. — Григорий Иванович вздохнул. —

А шо мы имеем на сегодня?! Пашка с Андреем, Наталья... Считай, шо никого.

— Шо ты несешь?!

— А то! Они, как чужие.

— А ты жми их больше, жми! — не упустила момент Надежда Петровна. — Гляди, совсем из дому выжмешь!

Но муж против обыкновения пропустил укол, не ответил. Надежда Петровна решила, что разговор окончен, перевернулась спиной к Григорию Ивановичу. И услышала:

— Не этого я хотел. Не этого.

Надежда Петровна ждала продолжения. Но лежавший с закрытыми глазами Григорий Иванович больше не сказал ни слова.

Комбайны шли широким фронтом по океану пшеницы.

Вращались веретена жаток. Широкими пыльными струями текло в железные короба зерно. Горели в рассветной полумгле сигнальные маяки на кабинах.

В одном из комбайнов орудовал штурвалом и рычагом сорокалетний Дмитрий Шаманов — второй сын Григория Ивановича Шаманова — высокий, скуластый с чуть приплюснутым вздернутым носом и полукалмыцким разрезом глаз.

Уборка подходила к концу.

На полысевшем поле оставалась лишь одна неубранная прядь пшеницы.

Шесть комбайнов подчистили и ее. А потом, как по сигналу, заглушили моторы и погасили маяки. В тишине стали слышны утренняя перекличка жаворонков и гул других моторов.

Это приближались самосвалы и подставляли кузова к бункерам, чтобы принять груз.

Дмитрий Шаманов выбрался из кабины, соскочил на землю и пожал руку карабкавшемуся наверх сменщику.

Потом снял фуражку, утер пот, поиграл наполовину расстегнутой рубахой, выветривая жар и пот с утомленного за ночь тела.

— Ну как оно, Дмитрий Григорьевич? — подошел к нему молодой смазливый парень в насквозь пропотевшей рубашке.

— Да как? Закончили вроде, — сказал Дмитрий. — А ты вроде и не устал, да, Мишка? — И, не дожидаясь ответа, продолжил: — Ну, правильно. Я в твои годы после такой ночки еще к девке шел и пистон закладывал.

Он пристально посмотрел на Мишку, точно желая уловить его замешательство.

— Да и мы не отстаем, бывает, — с деланной наглостью выдал Мишка и тут же заторопился: — Ладно, пойду.

Они обменялись рукопожатиями.

Дмитрий проводил уходившего вдоль строя комбайнов Мишку долгим напряженным взглядом. Потом зашагал в противоположную сторону.

Мишка оглянулся, увидел, что Дмитрий уходит. Забежал за комбайны и, прячась за ними, быстро двинулся следом.

Их разделял кустарник.

Мишка крался некоторое время за Дмитрием на полусогнутых, потом взял чуть в сторону и по-партизански бесшумно выскользнул из лесополосы, распрямился и что есть духу махнул прямиком в степь, розовевшую под первыми лучами восходящего солнца.

Дмитрий спустился в низину, полную тумана.

Вздрогнул от неожиданности.

Где-то сбоку, за тугой пеленой, кто-то промчался — то ли зверь, то ли человек.

Дмитрий прислушался. Но шорох стих.

...Мишка нырнул за низенький кусток и, дождавшись, когда сутуловатая фигура Дмитрия окончательно скроется в густой пелене, припустил дальше.

Наталья не бежала — летела сквозь туман.

Дорога снова скатывалась вниз, в глубокую балку.

Наталья ринулась туда.

И буквально врезалась в выскочившего из завесы плотной дымки Мишку.

От испуга Наталья вскрикнула.

Мишка крепко схватил ее за плечи.

Одним движением сорвал с Натальи халат.

Потом так же нервно и жадно содрал с себя потную рубаху, расстегнул штаны и, покрывая голую Наталью голодными укусами, стал бессмысленно тыкаться в ее промежность твердеющим большим членом.

Наталья бросила на землю банное полотенце и рухнула на него, увлекая за собой сгоравшего от желания Мишку.

Тоскливо-яростные глаза волчицы смотрели из ковылей на спящий дом.

Она сорвалась с места.

Обежала высокий глухой железный забор, принюхалась и стала рыть подкоп.

В сарае тревожно загомонили куры.

Обмякший в кресле Андрей открыл глаза и услышал, как жалобно ревет корова.

В оконце он увидел волчицу.

Она копала под хлевом. Комья земли густой шрапнелью летели в стороны.

Андрей вскочил с кресла, толкнул дверь сарая, вскинул винтовку и, почти не целясь, выстрелил.

Волчица отпрыгнула, заметалась в испуге по двору, кинулась к забору. Поняла, что не успеет пронырнуть в узкий подкоп, и мощными скачками понеслась вокруг дома.

Андрей выстрелил еще раз.

От грохота пальбы заголосила вся домашняя живность: куры, гуси, коровы.

На втором этаже с шумом распахнулось окно. Свирепый Григорий Иванович глянул вниз.

Волчица кружила под домом.

За ней со вскинутой винтовкой гнался Андрей.

Волчица бросилась на прислоненную к забору дровню, махнула наверх, осыпая березовые чурбаки из-под полиэтиленовой пленки.

Она прыгнула с двухметровой высоты. Упала на землю прямо под ноги шедшему к калитке Дмитрию и, растопырив лапы, всеми клыками дико ощерилась на опешившего от неожиданности человека.

Дмитрий стоял не шелохнувшись.

Волчица угрожающе зарычала, изготовилась к прыжку.

В этот момент визгнула калитка, раздался топот ног. Из-за поворота вылетел Андрей.

Но волчица сорвалась на бег раньше, чем раздался выстрел. Она ушла в степной ковыль.

— Ё-мое, пацаны, — выдохнул Дмитрий. — Шо цэ було, ма буть, эн эл о?

Он нервно хохотнул.

— Ты чё стрелок, бля?! — надрывался подбежавший Пашка на и без того раздосадованного неудачей Андрея. — Ты чё хреначишь не глядя?! А меня в лом разбудить, да, бля?!

— Не гавкай!

Андрей с силой бросил винтовку Пашке. Тот еле успел поймать.

Андрей пошел к дому.

— А ну иди сюда, борзота! — крикнул вдогонку Пашка. — Иди, мудила, сюда, сказал!

Он стал нагонять Андрея.

Но из-за поворота вышел Григорий Иванович.

Без слов он залепил кулаком Пашке в ухо.

Пашка от боли сжался, схватился за ухо.

— Ты шо, забыл?! — гаркнул Шаманов-старший. — Хто отвечает? Хто отвечает? — Он продолжал раздавать затрещины Пашке. — Старший отвечает! Старший!

— Батя! — тявкнул Пашка.

— Шо «батя»?! Спал, да?! Спал?! — Он вырвал винтовку из рук Пашки. — Андрюха у нас охотник, да?! — издевательски спросил Григорий Иванович. — Иди за волчицей, говна кусок! — Он замахнулся прикладом на сына, секунду помедлил и брезгливо швырнул винтовку Пашке. — На! Заряжай и в степь!

Пашка побежал к калитке.

— Шо стоишь?! — подступил к Дмитрию Григорий Иванович. — У тебя на глазах брат брата матом кроет!

— Это шо, мое дело? — неуверенно возмутился Дмитрий. — Это ты переживай. Одного бандита уже вырастил. Другой подрастает.

Рука Шаманова-старшего описала дугу и трескуче влепилась в лицо сына.

Дмитрий покачнулся, зачерпнул кровь, хлынувшую из носа.

Оценил густоту алой юшки и озверился:

— Ну, бля! — замахнулся он.

— А ну-к! — отшагнул на всякий случай Григорий Иванович, успев схватить Дмитрия за кисть руки.

И тут же дал ему пару раз под дых.

— Гриша! Гриша! — отчаянно заголосила со второго этажа Надежда Петровна. — Ой, божечки! Шо ж ты, паразит, творишь?!

Из окна спальни, отогнув занавеску, смотрела на расправу жена Дмитрия Валентина — тридцатисемилетняя

плотная женщина с круглым лицом и невеселыми бесцветными глазами.

— Гад, — с ненавистью процедила она. — Гад проклятущий.

— Та шо ж никто не выйдет и не остановит?! — продолжала взывать Надежда Петровна. — Та де ж твой стыд?! Ты ж родную кровиночку, паразит!..

— Рот закрой! — гаркнул Шаманов. — И окно! Бегом. А то обоим хуже будет.

Надежда Петровна разом поникла и, утирая слезы, безропотно подчинилась.

Андрей Шаманов вошел в свою комнату.

Сюда доносились возмущенные и отчаянные окрики матери.

Андрей некоторое время смотрел на цветной плакат, висевший над его письменным столом: широкая река, залитая солнечным светом, а по ее золотой дорожке уплывает на закат черный силуэт рыболовного баркаса. Под снимком разместились столбцы календаря 2000 года и крупная надпись: «Донское пароходство».

Андрей решительно снял со стенного шкафа дорожный чемодан.

Потом подумал и, саданув по чемодану ногой, загнал его под кровать.

Упал ничком на неразобранную постель и зажал уши подушкой.

За воротами Григорий Иванович продолжал разбирательство с Дмитрием.

— Слушай, Дмитрий, отца. — Шаманов-старший положил ладонь на голову сына. — Кто после меня дом поведет? Ты. А куда ты его поведешь такой... равнодушный?! — Он с бодрящей жесткостью хлопнул Дмитрия по щеке: — И без обид. Это я тебе в назидание.

— Назидание, — Дмитрий криво ухмыльнулся и промокнул скомканным носовым платком кровь. — Да мне уж сорок. Я сам трижды отец. А ты, раз руки чешутся, воспитывай, — кивнул куда-то неопределенно Дмитрий, — Пашку-урлу и Натаху-шалаву. Тоже, между прочим, твои дети.

Дмитрий развернулся, заковылял вдоль забора.

Григорий Иванович хотел было его остановить, но где-то далеко ощутил укол от справедливости сыновних слов.

Он совсем погас и с тоской уставился на свой разбитый кулак:

— Не этого я хотел, не этого...

На втором этаже дома, в «прохладной половине» (так ее здесь называли), распахнулась дверь, и в коридор выбежали дети Дмитрия и Валентины — тринадцатилетняя Леночка и пятилетний Максимка по прозвищу Колосок. Леночка была в длинной ночной рубашке, а Колосок в майке и трусиках.

Они с топотом помчались к лестнице, ведущей вниз.

Из встречного коридора «солнечной половины» им навстречу вышел человек в футболке цвета хаки и джинсах – Игорь, муж Натальи.

Игорь был субтильным тридцатитрехлетним мужчиной с тонким лицом, отмеченным пока еще не успевшими забронзоветь чертами алкоголической маски — небольшими подглазными мешочками и аккуратным румянцем из розовой сеточки лопнувших мелких капилляров.

— Добр утр, дядя Игорь! — прокричали дети и понеслись вниз по ступенькам.

Игорь успел кивнуть в ответ и, тяжело зевая, стал спускаться вниз.

Дмитрий вошел во двор.

На крыльцо выбежали Леночка и Максимка.

— Чё случилось, пап? — щурясь, спросила Лена.

— Ничё, — буркнул Дмитрий. — Волка стреляли.

— Опять? — разочарованно зевнула девочка. — Ну вы даете... Все стреляете, стреляете. Я бы уже убила.

— Иди убей, крутая.

Дмитрий подошел к бочке с дождевой водой и стал замывать разбитый нос.

В этот момент из сарая показался Пашка, волочивший за задние лапы убитого волка.

— Так вот же! — обрадовалась Лена и окончательно стряхнула сонливость.

— Ура! — закричал Максимка. — Пашка волк*а* грохнул! Бабушка, мама! Пашка волк*а* грохнул! Подъем! Подъем! Волк*а* убили!

— Не волк*а*, а — в*о*лка, сельпо, — насмешливо поправила Лена.

В дверях дома возник Игорь. Спустился с крыльца и прошел мимо Дмитрия. Поприветствовал:

— Здоров. Наталью не видел?

Дмитрий отрицательно покрутил головой.

— Наталью не видел? — спросил Игорь у Пашки.

— Ты сюда смотри, — от стены сарая продемонстрировал волка Пашка. — Какая Наталья?..

— Дядь Игорь, — позвала Лена, — я вот тут книгу читаю... Что такое «абсурд»?

— Это наша жизнь, Леночка, — сказал Игорь и вышел за ворота.

Шумевший и галдевший дом разбудил Ивана Матвеевича Шаманова. Понять, впрочем, глубоко ли он спал или находился в утренней полудреме, было нельзя: лицевые нервы у старика были парализованы, и от этого веки смыкались во сне неплотно, оставляя тонкую щель для призрачного контакта с давно уже обрыдлой, тяготившей его реальностью.

Ему стукнул без малого век.

Иссохшее, морщинистое лицо и белоснежный пух вместо волос на желтой, покрытой пигментными пятнами коже черепа.

Паралич отнял у жизни почти всего Ивана Матвеевича, пощадив лишь правую половину тела, да и то лишь от пояса до макушки.

Старик сидел в моторизованном инвалидном кресле. Он мог нечленораздельно мычать — иногда жалобно, но чаще гневно и возмущенно, — мог орудовать длинной палкой с крючковатой ручкой, мог переключать кнопки, находившиеся на внутренней стороне правого подлокотника и приводившие кресло в движение.

...Пробудившись от выстрелов и голосов, несшихся со двора, Иван Матвеевич нащупал свой посох с крючковатой ручкой и сколько хватило сил призывно задолбил в потолок.

Уже надевшая халат Валентина стояла перед зеркалом и расчесывала свои выгоревшие то ли русые, то ли серые волосы. На стук снизу отреагировала раздраженно. А к настойчивому повтору так отнеслась: «Сдох бы ты поскорей...»

Она нехотя покинула спальню.

...Спустилась по ступенькам деревянной лестницы в гостиную, свернула в длинный полутемный коридор и, пройдя по нему до конца, вошла в комнату Ивана Матвеевича.

Тот мычал и тыкал посохом в сторону горшка.

— Та щас-щас, — огрызнулась Валентина. — Шо ото гупать?! Уже ж обоссался.

С горшком она вернулась к старику.

Тот продолжал гневно мычать.

— Не выступай, дед. Я шо сказала?! Я быстрей бегать не умею!

Иван Матвеевич только злобнее стукнул посохом об пол.

— Тьфу, та заткнись ты! От же гад! Щас как дам по кумполу! — Валентина замахнулась на Ивана Матвеевича горшком.

Старик тут же притих.

Валентина отстегнула судно под сиденьем инвалидного кресла. Прилаживала другое.

— Митингуеть все, митингуеть, — ворчала она. — Это мне митинговать надо. Порты давай, зомби!

И она с кряхтением потянула с Ивана Матвеевича мокрые пижамные кальсоны.

Григорий Иванович вернулся во двор.

— Ты ишо здесь? — сурово спросил он Пашку, точившего нож о кожаный ремень.

В ногах у него лежал мертвый волк.

— Я шкуру содрать хочу — затухнет. А за волчицей ночью пойду, — пояснил Пашка, не глядя на отца.

— А до того, бабам и дитям тут в базу сидеть, трястися?! Не выйтить?! Корову не выпасти?!

— Та я шо... Могу хоть сейчас, — пожал плечами Пашка. — Только шо это даст? Сам подумай — день. Она захавается, и какая охота?

Шаманов нехотя согласился:

— Ночью, ладно. И гляди: не принесешь мне волчьи уши, твои оторву.

— Григорий Иванович! — В калитке появился растерянный Игорь, — А где Наталья, не видели?

— Ты — муж, те и знать где, — огрызнулся Шаманов-старший, не обернувшись.

Он шел вприглядку вдоль забора

и наконец обнаружил за поленицей лаз, подкопанный волчицей.

...Андрей так и лежал, зажав голову подушкой. В дверь постучали.

Андрей не ответил. Тогда в комнатку без спросу вошел Григорий Иванович.

— Андрюха, — негромко сказал он, — подъем.

Андрей не отреагировал.

Григорий Иванович легонько пнул носком ноги в джинсовый зад сына.

— Работать.

Андрей взвился — подушка полетела в сторону, сам он вскочил и срывающимся голосом пролаял:

— Ну, чего тебе! Бить хочешь — бей! А я тебя не боюсь, так и знай! Всех тут загнал! Всех задрочил! А меня не получится! Я спать хочу! Всю ночь не спал! Спать буду, понял?! Не нравится? Только тронь попробуй — убью! Убью, понял, фашист?!

Григорий Иванович стоял перед ним изумленный, растерянно-печальный.

Но Андрей не заметил этого. Он ждал отцовской жестокости — такой понятной и в его характере предсказуемой.

А не дождавшись, точно пробудился, посмотрел на отца осознанно и трезво, и в этот момент увидел со стороны себя, свою внезапную, какую-то девчоночью истерику. Ему стало стыдно. Хотелось отступить, извиниться, но по-мужски он этого уже не мог. А что говорить и делать дальше, не знал.

Узел развязал сам Григорий Иванович.

— Ладно. Спи, — сказал он как-то тускло и пошел к двери.

— Батя, — окликнул Андрей.

Шаманов-старший обернулся.

— Батя, — раскаянно сказал Андрей.

Григорий Иванович вскинул жесткий крючковатый палец:

— Не извиняйся. Ни перед кем. Никогда. Даже если виноват. Ты, Андрюха, — Шаманов. А у Шамановых есть только одно извинение. Я те уже говорил...

Оставшийся в одиночестве Андрей обернулся к окну, поджал губы, стиснул кулак, стукнул в стену. И, потрясая ушибленной рукой, тихо ругаясь, вышел из комнаты.

В квадрате окна было видно, как по солнечной степи шагает к дому, размахивая банным полотенцем, счастливая Наталья.

Шаманов-старший шел с лопатой через двор, когда его нагнал Андрей.

Он молча забрал у отца лопату.

— Шо делать?

— Волчара за поленицей нарыла. Засыпь.

Надежда Петровна, кормившая кур, увидела прислоненную к стенке сарая винтовку, подошла и передернула затвор. Загнанный в ствол патрон вылетел и упал под ноги Пашке, свежевавшему волка.

— Опять?! — накинулась на сына Надежда Петровна. — Де ж она, твоя голова?! А ну как детвора или хто нажмет на курок!

— Та! — отмахнулся Пашка.

Надежда Петровна, укоризненно покивав, вернулась к своим курам.

Визгнула калитка.

Взмокший от стараний Пашка выглянул из-за деревянной рамы с растянутой волчьей шкурой.

Надежда Петровна тоже бросила беглый взгляд на скрипучий звук.

— Всем привет!

Шедшая через двор Наталья тряхнула мокрыми волосами.

— Здоров, — откликнулся Пашка.

— Наконец-то нашему теляти удалось волка поймати, — пошутила Наталья. И, чувствуя родительское неодобрение, с деланной беззаботностью воскликнула: — Доброе утро всем!

— Те сдобрили, от и доброе, — сквозь зубы ответил Шаманов-старший и перегородил путь Наталье, понизив голос. — Давай-ка, доня, пошепчемся.

Наталья со злым ехидством заглянула в глаза отцу.

— Что-то не так, папа?

— Не так. — Шаманов сказал это сквозь едва разжатые губы. — Сплю я плохо. Уже неделю слышу, как по утрам калитка поеть.

— Я на реку хожу, — с вызовом сказала Наталья. — Нельзя?

— Речка — там, — кивнул куда-то влево Шаманов-старший. — А бегаешь ты туда.

— Я не понимаю, папа. Какие проблемы?

— Та у меня-то никаких, доня. Проблемы у твоего мужика: рога на лбу растуть.

Наталья нервно дернула уголками рта. Григорий Иванович зашептал с гневом и досадой:

— Я тя предупреждал, когда шла за него, — смотреть надо было. А теперь шо? Пять лет живете и шо нажили? Ни детей, ни уважения. Он тебя не хочеть. Ты его не боисся. Какой смысл? Пить кофэ удвоем и книжки обсуждать?

— Ну, а твое предложение? Конкретно, — вздернула подбородок Наталья.

— Разведись. Хватит так жить, а то нам за тебя от людей уже стыдно.

— Хорошо, — вскинула голову Наталья. — Предположим, разведусь... И за кого же я здесь выйду?

— За того, хто тебя справно дереть.

Наталья издевательски-беззвучно хохотнула.

— А с кем же я буду дальше, — передразнила она, — «пить кофэ и книжки обсуждать»? Ведь, как ни крути, папа, в жизни человека духовный аспект важнее физического. В этом смысле не вижу пока других соискателей моего внимания, кроме любимого мужа Игоря.

— Слушай ты, мокрощелка! — Зубы у Григория Ивановича скрипнули, и он схватил дочь за руку, да так больно, что Наталья скривилась. — Переедете в город, ебись там хоть провались. А здесь, в моем доме, у меня под боком, не сметь.

Наталья вырвала руку.

Они смотрели друг на друга с горечью и возмущением. Но у каждого эти чувства окрашивались в свои оттенки.

Григорий Иванович презрительно буркнул:

— Училка... Чему ты научить-то можешь?!

— Многому, — сказала Наталья. — Например, не хамить и не лезть в личные дела других людей.

Она пошла к крыльцу.

Ветер на секунду подбросил край ее халата, обнажив подтянутые тугие ягодицы и рыжеватый кустик на лобке.

Ухмыльнулся из-за рамы с полуободранным кровавым волком Пашка.

Стыдливо прикрыла веки и осуждающе качнула головой Надежда Петровна.

Григорий Иванович, будто бы от укола в сердце, на секунду прикрыл глаза.

Наталья быстро запахнула халат, взлетела по ступенькам — прямиком к мужу, вышедшему из дверей.

Она не дала ему сказать, осекла поцелуем в щеку.

— Привет. Вода просто прелесть.

И скрылась в доме.

Игорь растерянно потоптался на месте, осмотрелся и, решив, что в их сторону никто не смотрел, ушел в дом.

— От же ж мудак, — сказал себе под нос Пашка.

...Из душевой сетки хлынула вода.

Наталья задернула полиэтиленовую штору. Намылила мочалку и принялась тереть плечи, живот, ноги.

Игорь прислонился к дверному косяку, безрадостно глядя на бежевую кляксу голого тела за мутной запотевшей занавеской.

Шум воды оборвался. Рука Натальи отдернула край полиэтилена, сняла с крючка полотенце.

Она выбралась из ванны. Прошла к зеркалу и стала вытираться насухо, стоя голая, спиной к мужу.

Игорь медленно приблизился, остановился в шаге от жены, рассматривая ее с пристально-придирчивым вниманием. И вдруг крепко обхватил сзади обеими руками, стиснул небольшую красивую грудь и стал жадно целовать в шею.

Наталья повернулась к нему лицом, потянулась своими губами к его губам.

Рванула замок «молнии» на его джинсах и запустила руку внутрь.

Они повалились на кровать. Наталья молча тянула Игоря на себя.

Стаскивая с него футболку, она легонько покусывала его соски.

Игорь затеялся с джинсами, нервно увяз в штанинах. Наконец сбросил их на пол вместе с трусами. Раздвинул Наталье ноги и окунулся туда лицом.

Она учащенно дышала, постанывая от удовольствия. Игорь вынырнул. Теперь он крутился на ней, елозил, по-

дыскивая удобное положение и наконец, точно ударенный током, отпрянул.

— Нет! Нет! Нет! Не могу!

Он скатился с жены и теперь лежал рядом, глядя своим пустым глазом в ее пустой глаз.

— Ну, а с ним как? — спросил он мертвым тоном через несколько секунд.

— Ты же знаешь, я врать не люблю и не умею, — сказала Наталья.

— Не ври.

— Будет сцена ревности, — предупредила Наталья.

— Не будет.

— Я знаю.

— Ну что ж, тянуть ни к чему.

В голосе Игоря зазвучали шутовские нотки. Он сомкнул пальцы на горле жены.

— Молилась ли ты на ночь, Дездемона?

— Прекрати.

Наталье было неприятно кривляние мужа.

— Молилась ли ты на ночь...

Игорь вдруг с силой сжал пальцы.

От неожиданности у Натальи перехватило дыхание.

— Молилась... — Он душил всерьез... — Ты... На ночь...

Лицо Натальи побагровело...

Игорь нависал над женой, сам красный от натуги. И вдруг услышал хрип:

— Дави... сильней...

Пелена слепого гнева мгновенно упала с его глаз. Игорь ослабил хватку. Сел на постели. Посмотрел недоуменно на свои трясущиеся руки.

Наталья зашлась сухим кашлем.

— Забавно, — только и смог произнести Игорь.

Он стал быстро одеваться, и от нервической спешки опять путался в штанинах, не мог размотать клубок свалявшейся футболки и отыскать носок.

К тому моменту, когда он закончил одеваться, Наталья уже продышалась. Теперь она пила воду из большой пластмассовой бутылки и выглядела спокойной и рассудочной, как будто бы минуту назад ее жизни ничто не угрожало.

— Делай что хочешь, — сказал Игорь. — Я все прощаю. Всё. И ты меня прости. Я тебя обманул. Обещал столицу — вернул в эту глушь. Обещал стать великим ученым — стал плохим мужем. — Он закрыл лицо руками. — Боже, Боже... Мне всегда казалось, что в двухтысяча первом году я уже буду как минимум доктором наук. И вот он — двухтысяча первый! Заба-а-авно...

— Доктор наук... Какая разница?! — Наталья пожала плечами, накинула халат. И снова закашлялась. Затем продолжила севшим, хриплым голосом: — Ты — светлый ум, ты это знаешь. Это просто время такое... Подлое... Гадкое... Пустое... Время всяких уродов, негодяев, убийц... Не наше время.

— Да! — Игорь вдруг преувеличенно бодро хлопнул себя по коленям и вскочил. — Ты права! Время! Именно так — время!

Наталья подошла и пристально посмотрела ему в глаза:

— Не пей, ладно?

— Ладно! А ты меня еще раз прости! Мне стыдно за этот пошлый демарш!

Она чмокнула его в губы, точно малыша:

— Все в порядке.

— Правда?

— Правда.

Она слабо улыбнулась.

— Пойду! — воодушевленный Игорь ринулся к двери. — Работать! Работать! Наполнять остатками смысла бесцельное существование! Ра-бо-тать!

Он выбежал в коридор.

Наталья сразу же сникла, осела на банкетку перед зеркалом и, закрыв ладонью отпечатки мужниных пальцев на шее, осуждающе вперилась в свое отражение.

Под лестницей на первом этаже было две двери: одна тулетная, другая — в подвал.

Игорь толкнул вторую. Быстро спустился по узким каменным ступенькам вниз, что-то беспечно напевая себе под нос.

Щелкнул выключателем.

Тусклая лампочка высветила короткий коридор с низким потолком. Здесь тоже было две двери — одна против другой. Справа — в продуктовую кладовку, слева — в лабораторию.

Продолжая беспечно напевать, Игорь отпер дверь лаборатории ключом, вошел и, запершись, мгновенно переменился.

Привалился к стене и, закрыв глаза, утих.

В три небольших подвальных оконца били тремя золотистыми стрелами солнечные лучи и попадали в огромную металлическую бочку, доверху наполненную водой. Поверхность воды отражала солнечный свет, рассыпая его блики по всей лаборатории. Колбы, реторты и змеевики, дверцы зеркальных шкафчиков, поверхности стеклянных полок, стоявшие на них тощие и пузатые бутылочки с реактивами — все переливалось золотыми отсветами солнечного света.

Игорь открыл глаза и понуро двинулся вдоль длинной столешницы, делившей лабораторию вдоль. Его рука бездумно скользила по рассыпанным на столешнице листкам бумаги с формулами и вычислениями.

В углу стоял большой деревянный оклад старой иконы. Краска на нем давно облезла и потрескалась. Лик полностью истерся.

Игорь безнадежно смотрел на доску, потом обернулся к столешнице и, отыскав на нюх в одной из колб нужную ему белую жидкость, налил в мензурку и, решительно выдохнув, опрокинул в себя.

— Завтрикать! — долетел со двора голос Надежды Петровны.

Игорь уговорил еще одну мензурку спирта и с шутовской злостью карикатурно перекрестился на пустой оклад.

— За истекший месяц это уже шестой криминальный авторитет в Москве и Санкт-Петербурге, на которого совершено покушение, — говорил телевизионный диктор. Фотография убитого «авторитета» сменилась репортажными кадрами с места происшествия: обстрелянный джип у какого-то фешенебельного подъезда, милицейские мигалки, кареты «скорой помощи», суетящиеся санитары, зеваки. — В пресс-службе МВД России цепочку загадочных кровопролитий подробно комментировать отказались, предположив, что убийства главарей преступных группировок — результат криминальных войн, охвативших за последнее время большую часть страны. Предоставим слово эксперту...

На экране возник круглолицый дядька в форме генерала милиции.

— Выключи, — приказал Григорий Иванович, и Дмитрий нажал кнопку на телевизионном пульте.

Экран погас.

На веранде, где проходил общий завтрак, повисла тишина, нарушаемая только глухими хлопками скатерти, краями которой играл ветер, квохтанием кур, бродивших по двору, да приглушенной музыкой из радиоприемника, стоявшего на подоконнике.

За столом собрались Шамановстарший с женой, Пашка с фингалом, поставленным Шамановым-старшим, Андрей с фингалом, поставленным ему Пашкой, Дмитрий с припухшим носом и верхней губой — следами отцовских разбирательств.

Их с Валентиной дочь Лена пила чай и читала толстую книжку. Колосок с жадностью ел арбуз с белым хлебом. Валентина же с молчаливым смирением подкладывала то мужу, то детям, то свекру.

Наталья и Игорь сидели рядом и выглядели умиротворенными. Шея Натальи при этом была с неуместной для завтрака претензией обмотана белым газовым шарфом в крупный синий горох.

— Теть Наташ, — не отрываясь от чтения, позвала Лена, — вы все знаете. А что такое «жовиальный»?

— Это жадно любящий жизнь, радующийся всем ее проявлениям, — объяснила Наталья. И добавила: — Отчасти — склонный к гедонизму.

— А «гедонизм» что значит? — продолжила Леночка.

— Ща дам ложкой по лбу, не погляжу, шо дама, — пригрозил дочери Дмитрий. — Отстань от тети Наташи.

— Слышь, отец, — сказала Надежда Петровна, — ты Алексея-то, брата родного, пригласил?

— А то он так не помнит? — буркнул Григорий Иванович. — Та и шо мне его приглашать — не велика птица.

— А если обидится?

— Та и в ухо ему макуху! Тоже-ть мне... Не расстроимся! А то как заведеть свою шарманку — про политику та про совесть русского человека. Знаю я его совесть. Всю жизнь горбатил на него.

Он в институте учился на мои деньги. В партийную школу поступил, снова Гриша-лопух ему копеечку слал. А потом забурел и насрал на родного брата. Товарищ первый секретарь горкома партии, в рот ему огород!

— Ну хватит уже, уймись.

— Шо «уймись»? Я ни его самого, ни его Зинку, ни их короедов видеть не хочу. Придут — ладно, не придут — еще лучше.

Под их спор из-за стола незаметно разошлись все.

Григорий Иванович зло и быстро жевал. Надежда Петровна поднялась с усталым вздохом.

Где-то в доме зазвонил телефон.

Потом звонки прервались голосом Леночки:

— Алло? Да. Здрасьте. Конечно. Здоровы. Нормально. Сейчас.

Леночка высунулась из окна гостиной и протянула телефонную трубку Григорию Ивановичу.

— Дед, это тебя.

— Слушаю, — значительно произнес Шаманов-старший. — Привет, дочка. — Он нахмурил лоб, скрыв повлажневший взгляд под кустистыми бровями. — Ну, понял, — сказал он наконец. — И когда ж? — Выслушал. — Угу. Рады. Рады, конечно. Ну, целую.

Надежда Петровна с нетерпением смотрела на мужа:

— Ну, шо там, отец? Не тяни!

— Шо-шо! Томка едет.

— Как?! — радостно растерялась Надежда Петровна.

— Как-как — на такси. Говорит, Сальск уже пролетела. А хочешь, я тебя еще обрадую: Томка сказала, шо и Галка пригремить. Да-а-а... Годов семь не видались — и на!

Под суровой маской Григория Ивановича прочитывалось неподдельное довольство.

— А ты бубнел, шо дочки про нас забыли! — весело укорила Надежда Петровна. Она просто-таки сияла от предвкушения скорой встречи с дочками. — Так они одни?

— Не вгадала: Томка со своим жидом, а Галка с этим своим... Камикадзе.

— Ой, отец! Не придуривался б ты! А то ты не знаешь, шо он Кобахидзе. И дочка твоя тоже-ть, между прочим!

— О то ж и оно. Мы их родили казачками, а они, засранки, повыходили хрен за кого. Шамановскую кровь попортили. Теперь один внук — Вротвам, а другой — Камикадзе.

— Какой еще «в рот вам»?! Ройтман, твою налево! И хватит коверкать, а то еще ляпнешь при них!..

— Ну-к, сделайте погромче! — заслышав первые такты любимой песни, крикнул Григорий Иванович в распахнутое окно дома.

Там прибавили звук.

Из динамиков радиоприемника вырвался и поплыл над двором голос певца Ободзинского.

Это была старая песня — о белых крыльях.

Снежные хлопья садятся неслышно,
Может быть, снова цветет
наша вишня... —

пел с искренним и неподражаемо проникновенным чувством приятный баритон.

— Оборзинский. Нравится. Прям душу вымает, — сообщил Шаманов-старший жене и вслушался в телефонную трубку. — У кума занято.

— Ну и слава те... — вздохнула Надежда Петровна и принялась убирать со стола.

Григорий Иванович упрямо повторил набор.

— А у меня вопрос... — В дверях появился Дмитрий. — Шо они тут забыли? Столько лет носа не казали. А тут на тебе: обе та еще и с прицепом из мужиков. Шо-то странное... Нет?

А тем временем Ободзинский продолжал петь — только уже из приемника в черной «Волге», катившей по главной улице районного центра.

За окнами «Волги» мелькал немногочисленный для жаркого полуденного часа народ. Порывы сухого ветра женили пыль с газетными обрывками и мелким мусором.

У черной «Волги» была спутница — точно такая же черная «Волга».

Для провинциального городка автомобили мчались с изрядной, можно даже сказать, столичной скоростью.

В первом за рулем сидел парень лет тридцати в майке-безрукавке, плотно облегавшей мускулистый атлетический торс. На голове у него была бледно-

кирпичная бейсболка. В группе он носил прозвище Веселый. И сейчас вполне его оправдывал, подлялякивая радиоприемнику.

Рядом на пассажирском месте сидел крепко сбитый рослый мужчина лет сорока с небольшим. У мужчины были пшеничного цвета коротко стриженные волосы, голубые глаза и жесткая волевая линия рта. Темно-синяя футболка, на горловине которой болтались солнцезащитные очки. Черные джинсы. На поясе — ремень с кошельком. Мужчина закурил и посмотрел на циферблат командирских часов. От того, как часто он будет сверяться с часами, в группе зависело многое. Мужчина здесь был Старшим.

На заднем сиденье дремали двое: приземистый коренастый очкарик, названный Умником и отвечавший в команде за интеллектуальную часть работы, и стертой наружности шатен по прозвищу Язва, олицетворявший вечное недовольство окружающей действительностью и транслировавший этой действительности полное свое недоверие по поводу и без.

Во второй «Волге» ехали Ветеран — пятидесятилетний тертый калач с шрамами по всей физиономии, Тоска — абсолютно лысый молчун тридцати пяти лет, похожий худобой и общим контуром на книжную закладку, и, наконец, Молодой — самая свежая и необстрелянная личность в давно и прочно спаянном коллективе.

...Между «Волгами» была дистанция пять метров. Это и спасло вторую машину от столкновения с задним бампером головного автомобиля: за его лобовым стеклом неожиданно возникло какое-то яркое пятно.

Веселый успел дать по тормозам. Тормоза испуганно завизжали.

Но — не женщина. Она стояла на пути у черной «Волги» и пренебрежительно крутила пальцем у виска. Затем потекла дальше — вся соблазнительно вибрирующая под коротким, плотно облегавшим фигуру платьем из тончайшего шелка.

— Манда, — коротко резюмировал Веселый.

— Еще раз так рванешь... — бесстрастно предупредил Старший.

— Виноват, — искренне раскаялся Веселый.

Он аккуратно тронул с места, на небольшой скорости поехал дальше, обогнал шедшую уже по тротуару цветастую женщину. Оценил ее силуэт, удалявшийся в зеркале бокового обзора.

— Ты смотри, все у нее как надо: и вертится, и скачет!

У Светланы на самом деле подскакивало и пело все: легкие, желудок, сердце. Внутри что-то приятно обрывалось и холодило. Она вся лучилась счастьем. Купалась в солнечном свете. Витрины магазинов швыряли ей в лицо горсти солнечных зайчиков. И ветер вокруг нее, казалось, самоочищался от мусорной пыли. Он играл кончиками ее волос, приятно ласкал голые загорелые ноги.

Ветер теребил позолоченные солнцем кроны старых лип.

Светлана посмотрела вверх: над крышами домов в высоком небе реял бесплотный, прозрачный, точно отстиранный добела от ее многолетней тоски месяц август.

Веселый ехал специально медленно, наблюдая в зеркальце за Светланой.

Но призрак соблазна обогнал их своей летящей походкой и ускользнул за поворот.

— Обломала! — оптимистично посетовал Веселый.

Старший затребовал:

— Поищи-ка другую музыку.

— Слушаю-с! — Веселый потянулся к ручке громкости...

...Но звук приглушила уже другая рука и в другом приемнике.

Поезд шел медленно, ловя колесами каждый рельсовый стык. Здесь, в купе, все тряслось и вибрировало — и четыре стакана в металлических подстаканниках, съехавшиеся звенящими боками в центре стола, и занавески с алыми надписями «Дон», и безлюдная ошпаренная солнцем степь за окном, и широкая спина человека, стоявшего в проходе и упершегося руками в спальные полки второго яруса. Он стоял затылком к двери, низко опустив голову. В жестком мотании его фигуры угадывалась тряска помельче.

Дверь с шумом распахнулась.

— Лихая. Подъезжаем, — сказал из вагонного коридора рослый мужчина

средних лет в черном костюме, белой рубашке и галстуке.

У него была косая сажень в плечах и лицо нерассуждающего бойца: низкий лоб, маленькие глубоко утопленные глазки, сломанный боксерский нос, поджатые бескровные губы.

— Стучать надо, — хриплым севшим голосом сказал стоявший к нему спиной человек.

— Прошу прощения.

— Дверь закрой.

Человек так и не обернулся.

Боксерский нос выполнил требование.

Виктор Шаманов глянул через плечо, подошел к дверному зеркалу, помял заплаканные глаза и набухшие веки, схватил со стола бутылку минералки и, плеснув в ладонь, умылся. У него было круглое открытое лицо, на котором обстоятельства жизни оставили заметные следы. Виктор Шаманов выглядел старше своих лет. Печать уголовного прошлого проступала сквозь ранние морщины, землистый оттенок кожи, холодный взгляд серых, будто выгоревших изнутри, глаз.

Шаманов промокнул платком мокрое лицо. Шмыгнул носом. Подтянул узел галстука и застегнул пиджак — готов. Тут и Ободзинский в радиоточке допел свою песню до конца.

В тамбуре ожидали трое спутников. Тот, что со сломанным носом, — кличка Боксер. Еще один — невысокий и квадратный, как тумбочка, с широкими мощными ладонями и короткими толстыми пальцами, то ли настоящий борец, то ли несостоявшийся — кличка Лопата. И последний: седой, лет пятидесяти, с кряжистой фигурой, сильной шеей и физиономией, похожей на мятый походный чайник, — кличка Январь.

Одеты все трое были в темные костюмы, белые рубашки и галстуки. У ног их стояли три огромных чемодана.

Виктор Шаманов вышел в тамбур. Кивком разрешил дальнейшие действия.

Лопата тут же сорвал стоп-кран.

Поезд протрясла короткая агония.

Шаманова и его попутчиков мотнуло от стены к стене. Но они удержались на ногах.

Состав стоял под солнечным лазоревым небом, растянувшись железной змеей до самого горизонта.

От него все дальше в степь уходили четыре черные фигуры.

Трое из них, подобно вокзальным носильщикам, несли на плечах тяжеленные чемоданы.

Один шагал налегке и, кажется, пел.

Снежные хлопья садятся неслышно,
Может быть снова цветет
наша вишня... —

истончался и таял вдалеке хриплова-тый голос.

Серо-голубая «Нексия» мчалась по степной грунтовке.

Водитель одной рукой рулил, а другой держал дорожную карту.

— Так, — сверился он с топографическим рисунком. — Осталось чуток. Если бы тут дорога была, — он указал на голую степь, — то три километра, и вот вы дома. А так — в объезд придется. Десяток верст еще намотаем.

Сзади сидела симпатичная зеленоглазая шатенка средних лет — ухоженная, модно одетая, с короткой стрижкой и неброским макияжем, а рядом с ней сухощавый импозантный мужчина с черными усами и аккуратной бородой. На его крупном носу уместно смотрелись очки с дымчатыми стеклами. На голове — кожаная косынка-бандана. И все остальное тоже из кожи: удлиненный пиджак и джинсы. Мужчина курил трубку.

— А может, полем рванем, командир? — предложил он.

— Не получится. Там дальше, по карте, речушка.

— Речушка, — с плохо скрываемым ехидством повторил мужчина в бандане и согласился: — Ну, речушка так речушка.

Виктор Шаманов смотрел на иссохшую добела, испещренную черными трещинами ленту земли, простиравшуюся перед ним. Шириной она была не больше пяти метров и делила степную низину пополам, вытекая откуда-то из-за невысокого холма и скрываясь в противоположной стороне за другим таким же холмом.

— Нда-а-а... — вздохнул Виктор. — Сдохла речка. Давно ли?

Он и трое его спутников двинулись дальше.

Подошвы запыленных туфель с тихим хрустом крошили сухой растрескавшийся грунт мертвого речного русла. Виктор снова запел:

Может быть, вьюга устала
кружиться,
Может быть, это не вьюга, а птица...

Они поднялись на холм.

Борис — мужчина в бандане — сквозь трубочный дым рассматривал степной простор, качавшийся за окном автомобиля. Где-то далеко по холмистой дуге горизонта, между землей и небом, двигались четыре черные фигурки.

— Вот тебе, Тамара, интересный образ... — Борис кивнул в окно и по-философски изрек: — Идут себе люди. Куда идут? Зачем? И что-то еще прут на горбу.

— Ну и дальше? — равнодушно пожала плечами Тамара.

— Ничего. Метафизика... — Он отвел взгляд от окна и выпустил очередной клуб табачного дыма. — Вот и мы с тобой, — сказал он уже другим тоном, деловым и недовольным. — Куда едем? Зачем?

— Ты знаешь — зачем, — холодно ответила Тамара.

— Думаю, для решения этих вопросов хватило бы одной тебя.

— Хватило бы, так сидел бы ты дома, в Москве. Я тебе сказала: ты мне нужен для статуса. Модный журналист. Торгуешь лицом по телевизору. На твою просьбу он быстрей откликнется, чем на мою. По-моему, так.

— А вот это уже интересно. Это для меня новость. Что-то такое я подозревал, но не совсем... Значит, *я* должен просить твоего братца?

— Ну, почему сразу «я», Ройтман? *Мы*. Просить будем мы вдвоем. А ты мне нужен, повторяю, для статуса. Ты же знаешь, как эта публика реагирует на людей искусства. Да он будет гордиться твоей просьбой!

— А я? *Я* буду гордиться?!

Борис возмущенно пыхнул трубкой.

— Опять «я»! — презрительно фыркнула Тамара. — Ничего. Не переломитесь, ваше высочество. Сын у тебя один. Единственный.

— Да и я у себя тоже один. Другого, извините, нет.

— Ой! — Тамара посмотрела на мужа, неприязненно скривив губы. — Какой же ты...

— Какой? Ну какой? Какой есть, уж извини, птичка моя.

— Мерзкий циник, — сказала Тамара.

Она теснее придвинулась к мужу и взяла его под руку.

«Нексия» пропылила по узкой дороге, тянувшейся между высокими зарослями засохшей кукурузы.

Виктор с громилами продирались сквозь пыльные кущи кукурузы.

Внезапно Шаманов поднял руку, и троица встала. Откуда-то приближался гул автомобильного мотора.

За выгоревшими до желтизны стеблями скользнула в клубах дорожной пыли серо-голубая «Нексия».

Когда она скрылась из виду, Шаманов сказал:

— Близко мы к дороге подошли. Сбился.

Он принял резко влево и повел молчаливых носильщиков в глубь кукурузного поля, подальше от проезжих путей.

На маленькой площади, устланной большими бетонными плитами, между которыми рос пыльный бурьян и цвел подорожник, угорали от полуденного зноя бродячие собаки.

С одной стороны площади расположился парковый сквер с двумя слабо бьющими фонтанами. С другой — стояло трехэтажное здание из серого кирпича. По всей длине его первого этажа тянулось витринного размера стекло, за которым угадывался просторный вестибюль. Над козырьком входа тянулись погашенные неоновые буквы: «Степная».

— Бли-и-и-ин! Светка-а-а! Бли-и-и-ин!

Администраторша «Степной» — тридцатипятилетняя Раиса, эффектная ясноглазая брюнетка с пятым номером бюста, тонкой талией и широкими бедрами, выражала свой восторг, выйдя из-за стойки портье.

Она прижимала руки к пышной груди, то и дело откидывалась назад, и восторженно качала головой. Светлана же совершала перед ней модельные повороты и проходы, демонстрируя новое платье.

— Твою мать! Ты прям девочка! Ну гля!.. Ну пройдись еще! Ну бли-и-ин! — снова издала Раиса завистливый рев. — Де ты такую прэлесть оторвала?! Я тоже хочу!

— Де взяла, там больше нету. Та оно одно и было.

Раиса огорченно пришлепнула накрашенным ртом.

— Та вообще-то, — прищурилась она, делая мысленные прикидки. — Оно мне, как корове седло, и в прямом, и в переносном... Жопа слишком большая. О!

Она резко обернулась к высокому зеркалу и отклячила круглый зад, обтянутый джинсовой юбкой.

— Та нормальная у тебя жопа. Для твоих лет очень даже.

— Для каких моих лет, хамка?! — Раиса шутливо хлестнула Светлану по лицу шнурочком своей футболки. — Меня за эту жопу, знаешь, сколько схватить хотят?!

Она улыбнулась, продемонстрировав сразу два золотых зуба в уголке переднего ряда.

— Ну, расскажи, шо это ты вдруг обновилась?

Раиса уперлась локтями в стойку и упала подбородком на ладони, готовая слушать.

Светлана смущенно махнула рукой.

— Та, знаешь... — Она уже решила, что все расскажет Раисе, но тянула момент. — Дура я, наверное...

— Ну!.. Ну!.. — пискнула от любопытства Раиса. — Шо?! Влюбилась, да?!

— Та хуже. Витька возвращается.

Она посмотрела на Раису взглядом, сияющим потаенной радостью.

— Витька? — не поняла Раиса. — Какой Витька?

И вдруг до Раисы дошло.

— Та ты чё?! Ты чё?!!! — зашипела она, непонятно, что имея в виду, и непонятно, какую эмоцию вкладывая в свои преувеличенно взвинченные возгласы.

— Ну, — подтверждающее кивнула Светлана и закусила губу.

— Ты чё, Светка?!! — снова воскликнула Раиса, и наконец стало ясно, что говорит она с осуждением. — Столько лет прошло! Шо ж ты, неужели все эти годы ждала?!

Светка посмотрела на нее глазами полными слез и коротко по-девчоночьи кивнула.

Раиса стояла, как громом пораженная.

— Бли-и-и-ин, — наконец выдохнула она.

— Та ладно! — раздраженно отмахнулась Светлана.

Она уже пожалела, что разоткровенничалась.

Раиса посмотрела на Светлану недоверчиво-серьезным взглядом.

— Прям не верю.

— Шо ты не веришь?

— Шо ты о так от жила и ничё не забыла.

— Ну, прими за сказку.

— От, блядь, как она мучит-то нас — любовь.

Раиса достала из-под стойки бутылку виски «Джек Дэниелс» и две маленькие рюмки.

— Я не буду, — отказалась Светлана.

Раиса налила только себе, опрокинула и налила еще.

— Не знаю, на шо ты там надеешься, — резко и смело после выпитого сказала она, — только все это глупости.

— Мне терять нечего, — решительно заявила Светлана.

— Ну, тоже правда. — Раиса придирчиво осмотрела подругу. — Не, ну ты прям помолодела. Выглядишь на все сто. Ну, не на сто — так на девяносто девять. Морщинки, конечно, имеют место. Так на то оно и лицо, а не жопа, правильно?

Светлана вдруг рассмеялась. Раиса налила себе и ей. На этот раз Светлана не отказалась.

— Мысленно я с тобой, — сказала Раиса. — А если честно, то я за тебя, Светка, боюсь.

— Ты смотри — молчок, — попросила Светлана.

— Та кому я скажу? От этому пионеру?

Раиса обернулась к настенному панно, на котором громадный от пола до потолка мозаичный пионер ду-

дел в облупившийся горн и две громадные от пола до потолка мозаичные пионерки отдавали синхронный салют.

Светлана вышла из гостиницы, достала из сумочки черные очки, надела и, перейдя площадь, пошла по дорожке сквера.

Ее фигура еще виднелась за сережками плакучих ив, когда к ступенькам гостиницы, визгнув тормозами, подкатили черные «Волги».

Семеро хмурых, вымотанных дорогой мужчин вышли из автомобилей и стали разминать конечности. Кто тер ноги, кто, по-спортивному взмахивая, разминал затекшие плечи. Другой двигал шеей. А кто-то после пары наклонов сразу же закурил.

И все защелкали зажигалками, задымили.

Молодой неожиданно выхватил из-под пиджака короткоствольный револьвер и сделал несколько лихих ковбойских поворотов с картинным вскидыванием оружия.

Ветеран воспитательно саданул его кулаком между лопаток.

Молодой мигом убрал револьвер и с обидой посмотрел на Ветерана. Тот красноречиво кивнул на Старшего — мол, увидит, пришибет.

Но Старший, по счастью, стоял к ним спиной. Щурясь на солнце, он скользил взглядом по безлюдной площади.

— Тут, вообще, живые-то есть? Или вымер народ? — спросил Веселый.

— Вот и осмотритесь пока, — сказал Старший и, приняв из рук Веселого букет цветов, пошел в гостиницу.

Администраторша Раиса делила скуку с единственным солнечным лучом, перечеркнувшим наискось огромный вестибюль.

При виде красавца мужчины Раиса оживилась.

— День добрый, хозяюшка!

Старший подошел и брякнул букет на стойку.

Раиса цепким взглядом сканировала гостя.

— Добрый, если к нам надолго.

— А у нас день за год. Стало быть, надолго.

— И сколько ж годов по вашим меркам вы у нас пробудете?

Раиса взяла букет и поднесла к лицу.

— Да как работа пойдет.

Старший деловито уперся в стойку.

— Смотря сколько ее — вашей работы.

— Хватает. Но делаем мы ее быстро: год — за день.

— И хто ж это такие «вы»?

Раиса охладела тоном, понимая, что симпатичный постоялец не задержится.

Бланк для заполнения перед ним, однако, положила.

— Мы — разведчики недр, Раиса Николаевна! — Старший изучил табличку с именем администраторши, придвинул к себе бланк и заметил: — Нас семеро.

— А мест нету — ремонт. Могу по нескольку человек в номер. Вам — отдельный.

— Чем я заслужил такую щедрость?

— У вас же день за год, сами сказали.

— У остальных — тоже.

— Ну, тех я пока не видала. А на вас вот гляжу. — Раиса перешла в прямую атаку одинокой изголодавшейся женщины и добавила, придвинувшись к Старшему почти вплотную: — Геолог, да?

— Угу.

— Интересно, шо это геологи забыли в наших краях?

— Сокровища природы.

— Шо ж тут у нас за сокровища? — томно улыбнулась Раиса, блеснув золотым запасом во рту.

— Ну, одно стоит передо мной, — вздохнул Старший, мужественно выдерживая ослепление неземной красотой. — А другие поищем.

Раиса смутилась, бросила плотоядный взгляд.

— Нас семеро, — повторил Старший.

— Осторожней, — напутствовал он получасом спустя Веселого и Молодого, тащивших по коридору гостиницы прямоугольный железный ящик, выкрашенный в защитный военный цвет.

— Яшики-то у вас, господа геологи, как в армии, — заметила Раиса.

— Ну, что-то такое, — согласился Старший.

— Бомбы небось там, — пошутила Раиса.

Веселый с Молодым встали и пугливо переглянулись, будто их внезапно разоблачили.

— Двигаемся-двигаемся, — невозмутимо поторопил Старший. — В нашем арсенале, добрейшая Раиса Николаевна, есть все необходимое. Ведь земные недра капризны и скупы. Они не желают добровольно делиться своими сокровищами. И тогда мы их взламываем. Поэтому бомбы тоже имеются. Но не здесь.

— А бур вы привезли? — игриво спросила администраторша, одарив Старшего многообещающим взглядом.

Но Старший ответить не успел: по лестнице поднялись Ветеран и Язва. Они с шумным сопением несли второй ящик — деревянный. Он был короче железного, зато выше и объемнее.

— Аккуратно, — опять по инерции заметил Старший.

— Сюда-сюда, — показала Ветерану и Язве на раскрытую дверь администраторша Раиса.

Они поставили ящик у двери, смахнули пот.

Язва принюхался.

— Краской воняет.

— Чем богаты, — гордо сказала Раиса. — И вообще, в гостинице ремонт, а я вас аж по двое селю. Та еще и на такой этаж — одни вы и всё. «Спасибо» приличный командировочный говорит.

С лестницы в коридор вошли Умник и Тоска. Каждый волок на плече большую спортивную сумку.

— Держите, — сунула им ключ Раиса. — Ваш триста двенадцатый. Водкой хоть упейтесь. Песни не орать. Девок не водить. — Она обернулась на ходу и добавила: — Без спросу.

И, показав на дверь с цифрой «305», сказала тихо Старшему:

— Нам сюда.

В номере 305 царила послеремонтная чистота и пустота. Если бы не некоторый излишек мебели, прилагавшейся к сеточной койке, то могло бы сойти за больничную палату.

Старший прошелся с осмотром и смел матрас с кровати на пол.

— Нужен еще один такой же, — заметил он.

— Зачем это? — с деланной наивностью вскинула брови Раиса.

— А затем, Раиса Николаевна, что ночь я проведу не один.

От такой прямоты Раиса несколько растерялась.

— В обнимку с работающим буром, — пошутил Старший без тени улыбки, с какой-то опасной пристальностью глядя на администраторшу.

Будто примерялся прокусить ей артерию.

— Я п*о*няла, — присмиревшим тоном сказала Раиса.

— Ну а раз «п*о*няла», то пока давай отсюда — шагом-марш. Мне душ с дороги надо принять.

— Ой, правда... Шо-то я... — смешалась окончательно Раиса и, попятившись в коридор, закрыла за собой дверь.

Старший немедленно заперся, достал мобильник и набрал номер. На том конце ответили.

— Здравия желаю, — сказал Старший. — Мы на месте.

...Они снова шли из низины вверх.

Братва совсем запыхалась, истекала потом. У Января из груди рвался сиплый хрип с подвыванием.

Виктор первый поднялся на холм.

И увидел далеко-далеко в солнечной дымке дом. Перед ним суетились какие-то мелкие фигурки.

— Курите пока. А я схожу, — сказал Виктор.

— А если там уже? — предположил Январь. — Может, снайпер уже где-нибудь за кустом?

— Вот и проверю, — невесело усмехнулся Виктор и направился в сторону дома.

У распахнутых ворот стояла «Нексия».

Навстречу Тамаре и Борису вывалили домочадцы.

Андрей помогал водителю доставать из багажника сумки и чемоданы. Пашка тут же их подхватывал и волок в дом.

Дмитрий приветственно тряс руку Борису. Максимка-Колосок с криком носился вокруг «Нексии», треща только что полученным в подарок от тетки электрическим пистолетом с лампочкой. Лена скромно стояла в стороне с неизменной книжкой.

Наталья нагружалась фирменными пакетами, которыми был завален багажник.

Надежда Петровна с материнским оттягом целовала Тамару в щеки, гладила по голове, по спине и плакала.

— Ой, та ты ж моя кровиночка, та когда-нибудь так и не дождусь...

— Ну хватит, хватит, — теребил за локоть жену Григорий Иванович. — Геть! Иди ко мне, дочь.

Он сдержанно прижал Тамару к груди. Отстранился, посмотрел на нее.

— Покрасивела. Хороша. Молодец, шо приехала. Деду будет радость.

— Как он? — поинтересовалась Тамара.

— Ты лучше спроси, как мы. Пока мы живые, и ему хорошо.

— Ну а вы-то как?

— А то не видишь, — по-молодецки выпятил грудь Григорий Иванович. — Ну, и де ж мой внук?

— Лёва в Москве остался, — сказала Тамара и отвела почему-то глаза. — Дела у него.

— Дела? Какие у студентов дела?!

Но тут подошел Борис.

— Здравствуйте, Григорий Иванович.

— Здоров, Борис. Вот кого не ожидал, так это тебя.

— Почему?

— Ему еще объясни. Ну, снизошел, и то дело, — пожал протянутую руку Шаманов-старший. — Знаменитости нас гостями не балуют.

— Скажите, а Игорь здесь? — поинтересовался Борис.

— Нет. Растворили в соляной кислоте, даром шо химик, — пошутил Григорий Иванович. — Та здесь твой Мандюлеев. Куда ему бечь, нужон он кому?.. А ну, хватит орать! — прикрикнул он на расшумевшегося Максимку.

А Надежда Петровна вдруг посмотрела куда-то вдаль, прикрывшись ладонью от солнца, да так и застыла соляным столбом.

По степи шел мужчина. Надежда Петровна сначала никак не могла его разглядеть. В ее слабых глазах шагающий силуэт расплывался. Горячее дыхание земли выбрасывало в воздух пульсирующую амальгаму, и фигура приближавшегося человека дрожала, точно мираж. Казалось, он в любой миг может расплавиться и исчезнуть.

Надежда Петровна двинулась навстречу. Сначала она шла неуверенно и медленно. Потом быстрее. А потом вскрикнула и побежала что есть духу, узнав и эту походку вразвалочку, и самого ходока.

Виктор Шаманов остановился, раскинул руки, широко улыбнулся.

В следующее мгновение подбежавшая мать упала ему на грудь, и он крепко сомкнул объятия.

В притихшей гостиной сопели и чавкали четверо мужчин за обеденным столом.

Домочадцы смотрели на нежданных гостей кто как, но в основном с задумчивой осторожностью.

Надежда Петровна не отрывала взгляд от старшего сына, с трудом сдерживая очередной приступ слез.

Она сидела рядом, придвигая поближе к Виктору то тарелку с большими ломтями белого хлеба, то банку с домашней сметаной. Виктор, весь сосредоточенный на борще, благодарно кивал.

Григорий Иванович беззвучно дирижировал снующей невесткой Валентиной и внучкой Леной.

А те носились из кухни в комнату, метая на стол все, что было съестного в доме, — буженину, чесночную колбасу, пирожки, котлеты, свежую зелень, крупно порезанные помидоры и огурцы, миску квашеной капусты и три запотевшие бутылки водки.

Григорий Иванович опытной твердой рукой быстро разлил.

— Давайте! За встречу! За возвращение в отчий дом!

Выпили и закусили.

— Ну, — сказал Григорий Иванович, — сколько пробудешь?

— Завтра точно не уеду, — натянуто улыбнулся Виктор.

— Та хто б тебя отпустил? — сказал Григорий Иванович. — У деда юбилей. Опять же ж — семнадцать лет не виделись.

Надежда Петровна не сдержалась и зарыдала.

— А ну, давай плакать из-за стола! — разозлился Григорий Иванович. — Шо, хороним кого?!

Надежда Петровна тут же стала глотать слезы, бороться с чувствами и даже через силу заулыбалась.

Виктор шепнул матери:

— Я к нему.

— Там, — махнула рукой в сторону темного коридора Надежда Петровна. — Вторая дверь справа. Только осторожно, а то знаешь...

Виктор сделал успокоительный жест и вышел из-за стола.

Он дошел до комнаты Ивана Матвеевича.

Тихо приоткрыл дверь.

Старик сидел спиной к входу. Горбоносый полупрофиль с закрытыми глазами был закинут к потолку.

— Спит... — Григорий Иванович подошел неслышно. — Ты вот шо... Лучше мы его подготовим. А то, не ровен час, скопытится от радости.

Виктор затворил дверь, вздохнул.

— Да... Вот так подумаешь... Еще вчера он меня палкой лупил, а сейчас... Овощ.

— Ты не переживай. Этот овощ те правой так зафинтилит, мало не покажется. Крестик-то он тебе не забыл.

— Какой еще крестик?

— Тот, шо ты у него скомуниздил, — Георгиевский.

Виктор воровато улыбнулся.

— Да не брал я его, батя, отвечаю.

— А куда ж он делся? Мыши сгрызли? — добродушно спросил Шаманов-старший.

Они вернулись за стол.

Виктор сел, подлил себе водки.

— Ну, шо мы все молчим, как на поминках?! — весело возмутился Григорий Иванович. — Может, хто скажет? Дмитрий...

— А шо Дмитрий?.. — взялся тот за рюмку и сдержанно кивнул в сторону Виктора. — С приездом тебя, брат.

— Растрогал до слез, — саркастично ухмыльнулся Виктор.

— А шо такого? Сказал по-нашенски: мало, зато по делу, — сгладил Григорий Иванович.

— Дядь Витя, а хотите, я для вас спою? — вдруг предложила Лена.

И запела громким красивым голосом.

Песня была новая, модная и сложная. Что-то в ее мелодике было от ритм-энд-блюза. Но Леночка вывела сложное горловое «у-е-е-е» легко, как заправская афроамериканка, и высокой нотой вышла на эффектную коду.

— Ни фига себе! Красавица Ленка! — Виктор захлопал в ладоши, глядя на племянницу с искренним восхищением. — Вот за кого пить нужно! За талант!

Лена грациозно склонила головку в знак признательности.

— Браво-браво! — оторвавшись от дымящейся трубки, крикнул муж Тамары Борис. — Леночка, тебе сейчас сколько?

— Тринадцать почти.

— Кто-нибудь с ней вокалом занимается? — деловито поинтересовался Борис.

— Та хто там занимается, — отмахнулась Валентина. — О то сама. Насмотрится по ящику и воеть на весь дом.

— Хорошенькое «воет»! Такие способности! Ее к педагогу надо. — Борис снова обратился к Лене: — Я тебе, золотко, года через два гарантирую «Фабрику звезд».

Виктор вдруг ткнул указательным пальцем в сторону Бориса.

— Забито: если Ленка не попадет в телек, ответишь.

Он довольно хохотнул.

Жующая братва растянула лица в солидарных улыбках.

— Борис Ройтер, если кто не в курсе, — вновь ткнул Виктор в сторону Бориса. — Поприветствуем!

Он захлопал в ладоши.

Сидевшие за столом тоже союзно поаплодировали.

Борис смешался, торопливо выпил и сел.

— Видишь, как я была права, — удовлетворенно шепнула Тамара мужу. — Тебе он не откажет.

— Не знаю, как он мне, а я ему *уже* за базар отвечаю.

К Виктору подскочил Максимка и вскинул игрушечный пистолет.

— Вы арестованы! Руки вверх!

— Ух ты, — потрепал племянника по голове Виктор.

— Оружие на землю! Руки за голову! — продолжил Максимка.

— Дай-ка, — Виктор ловко выхватил у племянника пистолет. — Смотри. Ствол нужно держать так. — Он согнул руку в локте, а локоть прижал к поясу и сказал: — Тогда никто не выбьет. Понял?

Максимка кивнул.

Виктор отдал ему пистолет.

— Беги, тренируйся.

— А твой пистолет где? — спросил вдруг Максимка.

— Нет у меня пистолета.

— Есть. Ты ж бандит.

Казалось, что гостиная в одно мгновение вымерла. За столом не звякнул ни один прибор. Ни голоса, ни вздоха.

— Я твой дядька, — тихо произнес Виктор, глядя на Максимку погрустневшими глазами.

Январь встал с рюмкой столь же неожиданно, сколь и вовремя.

— Предлагаю за детей.

— От это дело! — поднялся и Григорий Иванович, а за ним и все остальные. — За детей!

Едва только выпили, как раскрасневшийся Григорий Иванович потребовал:

— Наливаем! Наливаем!

— Не части, — одернула Надежда Петровна.

— Сиди ты, — огрызнулся Григорий Иванович. — Хто еще шо скажет?! — Он обвел требовательным взглядом стол. — Наталья с Игорем?..

— А помолчать можно? — недовольно отозвалась Наталья.

Виктор холодно кивнул.

— Помолчи, сестренка, помолчи. *Я* скажу. А вы, родственники, слушайте и запоминайте. О том, что я вернулся никто знать не должен. — Он встретился с непонимающими, беспокойными, вопросительными взглядами и объяснил: — Отдохнуть хочу. А то у нас, бизнесменов, знаете как — всё люди да люди. Достало уже. Поэтому, если кто-нибудь спросит, приехал Виктор Шаманов или нет, скажите — нет. Я здесь по секрету. И открывать его никому не советую. Договорились?

Лимонно-желтый свет за окном сменился медно-золотистым. Часы показывали четыре часа дня.

Гостиная опустела.

Виктор и Надежда Петровна шли по коридору второго этажа. Виктор, переодевшийся в свободную светлую рубашку навыпуск и легкие летние брюки, придирчиво осматривал вагонку, которой были обшиты стены.

— Ну что это за работа? Вкривь и вкось.

— Де? — присмотрелась Надежда Петровна.

— Вот, — указал пальцем Виктор на щель между досками.

— Ой, — махнула рукой Надежда Петровна, — та это ж кум с дедом Кириллом делали. Бухие. А отец не доглядел.

— Неужели дед Кирилл живой еще?

— Та де там живой. Его уже лет десять нет. Так жрал ее, заразу, ту водку, только шо ложкой на хлеб не намазывал.

— Сколько ему было?

— Та шо-то семьдесят пять или семьдесят семь, может, даже.

— Хорошая реклама для водки, — усмехнулся Виктор и указал на дверь: — А здесь что?

— Пашкина комната. Там Андрюшка... — Она показала на следующую дверь. — В том колидоре — наша с отцом и Димкина с Валентиной. Это детская. Это ванна с душем.

— Ну, в общем, ясно. Отстроились.

— А шо, не нравится тебе?

— Нормально.

— Не нравится.

— Мне, честно, без разницы. Вам же здесь жить, не мне.

— Я ж и говорю: не нравится.

— Просто это не мой дом. Понимаешь? Мой дом — это то, что здесь раньше было. Одноэтажная халупа с двумя пристройками. А этот я только на фотках видел. Моего тут ничего — только деньги.

— Ой, — хлопнула себя по лбу Надежда Петровна. — Как же ничего?! А ну-к идем!

В сарае тихо покряхтывали куры.

Рука Надежды Петровны тронула покрашенные голубой краской рубцы на деревянном столбе.

— Отец их специально сохранил. Это Димочка. А тут вот — Наташа с Павликом.

С обратной стороны столба параллельно друг другу тянулись ножевые сколы, у одного из которых под толстым слоем краски просматривалась вырезанная буква «Н», а у другого — «П».

— А вот, — с улыбкой указала на следующий столб Надежда Петровна, — наша малышня: Лена и Колосок.

Один частокол отметин поднимался чуть выше пояса, а другой — едва достигал бедра Виктора.

— А это ты, — сказала Надежда Петровна. — Вот. А ты говоришь, ничего твоего...

Этот столб стоял чуть в стороне от общего ряда, подпиравшего настил второго яруса.

Пальцы Шаманова прошлись, как по лесенке, по зарубкам и остановились на уровне груди.

— Вроде как и не вырос, — грустно усмехнулся Виктор и кивнул на заднюю стену сарая: — А стенка, смотрю, старая.

— Та только она и осталась. Их же три из дос*о*к было, — говорила Надежда Петровна, собирая в фартук яйца. — Дмитрий с отцом, считай, все заново ставили.

Она толкнула бедром воротца курятника. Виктор шагнул к ней, чтобы помочь их закрыть. Надежда Петровна внезапно с тревогой заглянула ему в глаза.

— Сынок, скажи мне: шо-то случилось?

— Ну начинается, — поморщился Виктор.

— Я чувствую. Ты ж не просто так приехал? Столько лет тебя зазвать не могли. А тут ни звонка, ни письма, ни телеграммы. И вдруг — раз. Почему так?

— Сюрприз, что непонятно? — ответил Виктор.

— А шо ты просил, шоб мы никому не говорили, шо ты здесь?

— Просил, — строго сказал Виктор и, нажав на каждое слово, повторил: — И еще раз прошу. Никому. Ни слова.

— Ма-а-ать! — донесся со двора голос Григория Ивановича. — Ма-а-ать!

— Тут я! — откликнулась Надежда Петровна.

— А ну-к, сюда иди!

— Побежала...

Надежда Петровна поспешила на требовательный зов мужа.

Виктор быстро подошел к старой стене, присел на корточки, отсчитал от земли вверх три кирпича, растянул большой и указательный палец левой руки циркулем и сделал ими несколько шажков. Выстучал костяшками пальцев кирпичи. Один отозвался полым звуком.

Шаманов прихватил из стоявшего рядом ящика с инструментом зубило и молоток и принялся долбить цементную спайку.

Кирпич выпал.

В стене открылось небольшое углубление.

Шаманов выскреб пальцами из тайника железную коробку из-под шоколадных конфет. На ней была рисунок — Красная площадь, зубцы кремлевской стены, остроконечные башни. От времени коробка покрылась пятнами ржавчины.

Виктор в удивлении качнул головой: он не был готов к этой встрече.

В коробке обнаружились слипшиеся от сырости деньги — рубли, трешницы, пятерки. Их было много, и когда Виктор попытался развернуть всю пачку, лопнула тонкая резинка.

...Часы «Полет»... Наполовину пустая пачка сигарет «Наша марка»... Под самопальным ножом с ржавым лезвием и плексигласовой ручкой лежали колода черно-белых порнографических карт и пачка немецких цветных фотокарточек — поблекших и тоже слипшихся — с портретами Гойко Митича, Дина Рида и Жана Маре.

Последним в коробке был Георгиевский крест.

Его Шаманов задумчиво покрутил в пальцах и чему-то улыбнулся. Потом сунул крест в карман брюк.

Сложив богатства своей юности, Виктор сунул коробку обратно в тайник и заложил кирпичом. Затем придвинул пустые ящики к стене, чтобы скрыть заветный схрон от постороннего взгляда.

За этим занятием его и застал Григорий Иванович.

— От это я понимаю! — хохотнул он. — Только в дом, а уже — по хозяйству! Ты шо это, сын? Марафет наводишь?!

— Да вот, — стоят прямо на проходе, — нашелся Виктор.

— Та и хай бы им грец. В доме и кроме тебя есть кому подвигать.

— Ну, сделал уже... — Виктор отряхнул руки. — Спать пойду.

Он направился к выходу. Григорий Иванович прихватил его за локоть.

— Куришь?

— Ты же бросил?

— Та я не себе. Закури пока, если

хочешь... — Григорий Иванович собрался с мыслями и сказал: — Я шо думал... От человек де-то ездит, его долго нет... И все уже, глядишь, отвыкли... Я это к чему: все ж понимают, хто им помогал эти годы. Так шо ты на братьев, на сеструху не думай ничего... Они радые. Поотвыкали просто. Понимаешь? Обид не надо, нервов там...

— Понятно, — сдержанно кивнул Виктор. — Нет никаких обид.

— Ну, я так. Значит, показалось... А то еще подумаешь...

— Все нормально.

— Ну и хорошо. И это, Витя... То, шо гонял тебя пацаном, — было, да. Но сейчас ты поймешь... Ты ж старший сын. Как говорится, вся надежда. Хотелось мне, шоб ты... — Григорий Иванович широко развел руками, будто бы хотел объять необъятное, — шоб — ты понимаешь.

— Ну, значит, спасибо тебе, батя, что гонял меня, дурака. — Виктор легко похлопал его по плечу. — Вот он толк и вышел.

— Не надо-о-о! Не надо-о-о! — обиделся Григорий Иванович. — Зря ты так. Я тобой, сын, горжусь. Ты — сила. Я всегда хотел, шобы в семье сила была. Она даже если лишняя — не лишняя. Нам силы не хватает. Русские, мы слабый народ, безвольный. Сильные нужны. Такие, как твой дед. Шоб, случ*а*й чего, — кулаком в морду, шашкой — в капустку. — Он вдруг спросил: — Скажи, убил кого-нибудь?

— Ладно, батя, давай... — отмахнулся Виктор.

— Та ты не стесняйся, говори! Бог все равно не слышит. А я судить не буду.

— Ни к чему все это.

— А я знать хочу! Болтают-то всякое. Я твой отец. Имею право знать, как оно есть. Скажи, было?

— Ну, ты же знаешь, за что я сел.

— А кроме того раз*а*?

Виктор прямо посмотрел на отца.

— Бывало... — Потом не удержался и отвел взгляд: — Давно, правда.

Григорий Иванович понимающе покачал головой, но сыновнего взгляда не выдержал и отвел глаза.

— Ну так это... Оно ж, наверное... Ты и не мог по-другому... Да?

— Да, — сказал Виктор. — Выбора не было.

Григорий Иванович вдруг крепко прижал сына к груди:

— Я знал... знал... Конечно ж, не было... — Потом резко отстранился. — Ну, шо стоишь?! — махнул он рукой. — Иди уже!

Виктор напоследок ободряюще тряхнул отца за плечо и вышел из сарая, закрыв дверь.

В наступившей темноте блеснул глаз Шаманова-старшего.

За его спиной, в углу, будто бы вздохнув, качнулась пыльная серебристая паутина.

В одной из комнат на первом этаже расположились подельщики Виктора. Они переоделись с дороги в свежее и теперь разгребали свои вещи.

Лопата и Крючок возились у раскрытых чемоданов: доставали рубашки, свитеры, брюки.

Под вещами в каждом из чемоданов прятался оружейный арсенал.

В одном чемодане — помповое ружье, коробки патронов и набор сменных автоматных обойм.

В другом — два «узи», четыре автоматических пистолета, сменные обоймы, снова коробки с патронами.

В третьем — два ящика с омоналовыми шашками и проложенные ватой лимонки «Ф-1».

Январь лежал в трусах и майке на разобранной постели и обмахивался газетой.

— Сколько там натикало? — спросил Крючок, рассовывая пистолеты под матрас своей кровати.

Январь лениво приподнял руку, посмотрел на часы.

— Без десяти три.

— Включай, — сказал Крючок Лопате.

Тот включил телевизор и бросил пульт Январю.

На экране бегали какие-то мультипликационные зверушки.

Январь прыгнул на другой канал. Там пели. Еще на одном шел какой-то сериал.

«Кривой ссучился», — сказал один герой телевизионного действа другому.

Оба были щетинистые, наряженные в тюремные телаги, на фоне бараков и колючей проволоки.

«К пахану надо идти. Сходняк собирать», — откликнулся второй герой.

— Переключи, — попросил Лопата, пряча помповое ружье за шкаф. — Достал уже этот криминал.

— Это твоя родина, сынок, — сказал Январь. — Правда жизни.

— Херня это, а не правда, — присоединился к Лопате Крючок. — Ну даже — правда, а на хер она мне нужна? У меня своей такой... Переключи.

Январь криво усмехнулся, кликнул пультом и вышел на последние новости.

— Встреча лидеров двух держав прошла в Кремле, — завершила дикторша. — И только что, новость последнего часа...

Крючок взметнул руку, призывая к тишине.

Январь нервно терзал пульт, увеличивая громкость телевизора.

— ...застрелен на пороге своего офиса, — говорил диктор. Мелькали на телеэкране кадры с представительным мужчиной лет тридцати пяти — тридцати семи. — Леонид Барыбин, известный в уголовном мире под кличкой Банкир, двенадцать лет возглавлял одну из питерских преступных группировок. В последние годы занимался бизнесом, открыв несколько торговых фирм и сеть магазинов. По версии следствия Барыбина убрали конкуренты. Предполагается, что это некий Виктор Шаманов, более известный в криминальном мире как Сенатор, — лидер носыревской преступной группировки, в последние годы развернувший бурную деятельность в Москве и Санкт-Петербурге.

Заединщики обменялись выгоревшими от страха взглядами.

...Когда вошел Виктор, в комнате уже вовсю кипели дорожные сборы: Январь забрасывал свои нехитрые пожитки в спортивную торбу, Крючок складывал туалетные принадлежности в дорожный несессер, и только охваченный нерешительностью Лопата сидел на краешке стула перед раскрытой сумкой с «галочкой» «Nike».

В комнате царила атмосфера молчаливой паники.

— Я не понял, — жестко сказал Шаманов.

Январь, продолжая сборы, объявил:

— По ящику сказали: Банкира грохнули.

— На тебя валят, — дополнил Крючок.

Виктор подошел к столу, взял сигареты, закурил.

— Душегубка... Вам проветрить западло?

Он шагнул к окну, открыл створ, впустил свежий ветер. Задумчиво посмотрел в дальний край двора — на раму с растянутой волчьей шкурой.

— Сниматься надо, Витян, — сказал Январь. — Рвать дальше. Менты Зуба убрали, а по телеку прогон — Зуба мочканул Терентий. Через неделю — Терентия. И снова прогон — мол, это люди Зуба в отместку. Теперь вон Банкира завалили, а стрелки на тебя. Ясен Айвазовский: ты — следующий по списку.

— Согласен с Январем, — сказал Крючок, забивая обойму в пистолет и пряча оружие за пояс джинсов.

— Я тоже, — присоединился Лопата и бросил наконец в заждавшуюся сумку скомканную рубашку. — Он тебя и здесь найдет, Витян. Надо было его тогда мочить, на взлете. А сейчас он уже высоко, пуля не достанет.

— Надо было за границу валить, — заявил Январь.

— Ага, — возразил Лопата. — Там бы нас в первый же день и положили.

— Положат и здесь. С Банкиром, — продолжал Январь, — точно тебе говорю, Витян, расклад удобный. У вас же с ним всегда были полуконтры.

Виктор выбросил окурок, обернулся от окна.

— Ты достал.

Январь сел на постели.

— Чё?!

— Ничего. Иди куда хочешь. Про долг свой не думай — прощаю.

Январь криво усмехнулся.

— Только в долгу-то — моя жизнь, братэла.

— А ты ее забирай и уходи, — сказал Шаманов. — А то другие заберут.

Он посмотрел на Лопату и Крючка. Вид у них после водки и душа был жалкий — как у пьющих подростков: физиономии розовые, волосенки всклокоченные, глаза виноватые.

— И вы ничего не должны. Спасибо за компанию, — сказал Виктор.

— Куда ж мы тебя одного?.. Не по-пацански это, — неуверенно начал Лопата.

Виктор дружески прихватил Лопату за загривок.

— Сейчас не девяносто пятый, а две тысяча первый. Пацаны скоро все на кладбище будут лежать.

Лопата недовольно нахмурился.

— Я смотрю, вы еще не поняли, — сказал Шаманов. — Это не он нас гасит — это наше время кончилось.

И вышел из комнаты.

— Всё. Нет больше Сенатора, — подвел итог Январь. — Валим отсюда.

Солнце стояло еще довольно высоко, но по листве деревьев уже скользил бронзово-горчичный отсвет скорого вечера.

Операционистка электроподстанции — невысокая пухлая блондинка с ярким макияжем и в голубом форменном халате — вошла в релейную.

— Ну давайте, — громко сказала она, — де там расписаться? — Она заглянула в один коридор энергоузловой, в другой... Позвала: — Валя!

— О-у! — откликнулся откуда-то женский голос.

— А де ж он, тот парень, с центральной... Только шо был здесь...

Умник тем временем уже перебегал улицу.

На нем была рабочая спецовка, в руках — потертый чемоданчик.

Черная «Волга» ждала его распахнутой дверью. Умник запрыгнул внутрь.

— Так-так-так, — сказал он возбужденно и раскрыл чемоданчик, в котором лежал ноутбук.

— Получилось? — невозмутимо спросил Старший, сидевший на переднем сиденье.

Умник уже бегал пальцами по клавишам компьютера, приговаривая:

— У нас так не бывает, чтобы не получилось... Не бы-ва-ет.

...Пашка открыл дверь кладовой и щелкнул выключателем.

Взобрался по стремянке наверх, пошарил рукой на полке и не нашел то, что искал.

Спустившись на пару ступенек, стал рыться на другой полке.

— Куда ж я его... — приговаривал он.

Тут лампочка под потолком мигнула и погасла.

Пашка спустился вниз, передвинул стремянку, взобрался и выкрутил погасшую лампочку.

Вышел и у окна рассмотрел лампочку на свет.

Вольфрамовые усики были целы.

Рубильник под лестницей в гостиной был обесточен. Счетчики напряжения замерли. Пашка несколько раз переключил тумблер. Безрезультатно.

Он вернулся в кладовку с фонариком и, порывшись на полке, наконец нашел то, что искал, — это была бутылочка с ружейным маслом.

В сарае стучал молоток. Григорий Иванович что-то мастерил.

Пашка сидел на веранде за столом.

Перед ним на столе, застеленном ветошью, лежали части разобранной винтовки.

Пашка протирал затвор, когда из-за дома вышел дымивший сигаретой Виктор. Он постоял рядом с кухонной пристройкой, задумчиво разглядывая двор, разделенный на солнечную и теневую половины.

Пашка решил не ждать, а заговорить первым.

— Не отдыхаешь?

Виктор посмотрел в его сторону.

— Отдохнем, когда сдохнем. Знаешь такую пословицу?

— Ну а хто ж ее не знает? Родаки-то у нас одни.

— Откуда винтовка?

Виктор поднялся на веранду.

— Димкина. Подарили как ветерану Афгана, на юбилей.

— А стреляешь *ты*.

— Ну, — самодовольно усмехнулся Пашка и указал на шкуру волка. — Видел? Ночью убил.

— Молодец. Чем вообще занимаешься?

В следующий момент Виктор пожалел о своем вопросе.

— Чем занимаюсь? — Пашка снова усмехнулся. — Да вот тебя, брат, жду. Тебе Томка мои письма давала?

— Я понял, — сказал Виктор. — В Москву рвешься?

— А нельзя? — с вызовом сказал Пашка. И тут же новая ухмылка: — Значит, письма ты мои читал?

— Короче, Павел.

— К тебе хочу. Возьмешь?

— Зачем?

— Ну, я ж тебе писал: тоска здесь, брат!

— Подумаю.

— Шо тут думать! Силы у меня на десять здоровенных быков, а стреляю я не хуже, чем эти твои, уверен.

— В кого же ты стрелять собрался?

Вопрос застал Пашку врасплох.

— Ну, не знаю... Мало ли в кого... — Он нашелся: — А в кого вы стреляете, в того и я. У тебя шо, врагов нет?

— А как ты думаешь: я тебе — враг?

Пашка не знал, что ответить, а когда решился, из сарая с молотком в руке вышел Григорий Иванович.

— А ну-к, Паха, дерни рубильник на сарай! А то шо-то темновато!

— Света нет, — буркнул в ответ Пашка.

— Так звони, ё-моё! Может, они его и до завтра не дадут, а делов еще начать та кончить!

— Ща, — нехотя отозвался Пашка и бросил Виктору: — Ладно, брат. Потом договорим. Я от тебя так просто не отстану.

Он ушел в дом.

За воротами послышался шум автомобильного мотора. Визгнули тормоза, и сразу же раздалось несколько нетерпеливых гудков.

Григорий Иванович направился к калитке.

— Хто ж это там?

Виктора на веранде уже не было.

Он стоял в гостиной, сбоку от окна, и наблюдал с затаенным страхом.

Григорий Иванович вернулся из-за калитки и широко, гостеприимно, распахнул створы ворот.

Во двор со степной дороги въехал огромный черный джип «Лексус».

Из-за руля вышла полноватая крашеная блондинка лет сорока трех — сорока четырех, одетая в джинсы цвета хаки и светло-коричневую рубашку.

Тень тревоги в глазах Виктора сразу же растаяла. Он даже едва заметно улыбнулся.

С переднего пассажирского сиденья выбрался чернявый рослый паренек лет пятнадцати. Лицо у него было заспанное и смущенное.

Григорий Иванович сердечно обнял паренька. Потом обнялся и расцеловался с женщиной.

Блондинка ответила Григорию Ивановичу не менее сердечными поцелуями.

И вдруг глаза ее округлились от радости: за плечом Шаманова-старшего стоял и тепло улыбался Виктор.

— Мамочка родная! — взвизгнула блондинка и ткнула в сторону Виктора пальцем. — Винни Пух!

— Здоров, Пятачок... — ласково сказал Виктор.

— Вини Пух! — Блондинка пошла к Виктору, но, не дойдя пары шагов, принялась обходить его по кругу, разглядывать, будто бы не веря своим увлажнившимся глазам. — Мамочки родные! Тощий, лысый, старый Винни!

— Ну уж, лысый, — добродушно проворчал Виктор.

— Я так рада, — шагнула к Виктору блондинка, стиснула его. — Так рада...

— Я тоже.

Они расцеловались.

— Артем, иди с дядей поздоровайся! — деловито затребовала блондинка.

Чернявый подросток подошел, пожал протянутую Виктором руку.

— Артем.

— Виктор.

— Какой Виктор?! Дядя Витя!

— Сама ты тетя Галя.

— Ну, кому-то уже и тетя! — Снова резко отступила, оценочно, как художник от нарисованной картины. — Комплимента не дождешься — постарел! — Подскочила ближе, беспокойно шепнула на ухо: — Морда мятая. Пьешь, что ли?

— Я свое отпил, — шепнул Виктор.

— Значит, ешь плохо.

— Нет, плохо сплю. — Он понизил голос до шепота. — О том, что я приеду, никому не сболтнула?

— Да ты что! Как можно! — громко воскликнула Галина. — Винни, я же красный комиссар! Легче расстрелять, чем расколоть! — Щелкнула ногтем большого пальца о зуб. — Гроб-могила!

— Ну, всё-всё, — отмахнулся Виктор. — Верю.

Галина была вся — огонь, петарда, трескучий фейерверк. Казалось, от нее в разные стороны летят снопы искр. Погасить эти снопы было невозможно.

Вокруг нее уже роились домашние.

По обочине всеобщего веселья незаметно проскользнули три фигуры:

Январь, Крючок и Лопата втихомолку покидали временное пристанище.

Их уход заметил только Виктор. Он отделился от гудящего улья родственников и выпустил заединщиков за калитку.

— Ружье за шкафом. Стволы в койках. На шкафу два «узика», — быстро сообщил Январь. — А вот динамит, извини, не нашли, куда схоронить, — у тебя он под кроватью.

— Богато, — усмехнулся Виктор. — А нужен-то всего один патрон.

Январь пристально посмотрел в пустые синие глаза Виктора.

— Жалко мне тебя, Сенатор.

— Себя жалей.

Виктор захлопнул калитку.

Он вернулся в свою комнату. Обернул ящик динамита спортивной ветровкой и, прижимая к груди, вышел в коридор.

...Спустился по лестнице в подвал. Прошел в кладовку и прислушался. На лестнице снова топали чьи-то шаги. Потом шаги зазвучали в подвальном коридорчике. Дважды щелкнул замок лаборатории, хлопнула дверь, и откуда-то из-за стены забубнили два мужских голоса.

Виктор включил в кладовке свет и, поняв, что среди банок с соленьями и вареньями, взрывчатку прятать както не очень уместно и надежно, погасил свет и вышел.

— ...Я говорю об ответственности за свои слова и поступки, — долетел до Виктора голос Бориса Ройтмана, хорошо поставленный, бархатистый, знакомый по многим телепередачам. — Все, что мы делаем — пишем, говорим, поем, играем на театре или в кино, — все это уходит к людям. Они такие, какими создаем их мы.

— Да бросьте! — насмешливо откликнулся голос Игоря. — Мой тесть и моя теща, они же и ваши, кстати, тоже, — какое они имеют отношение к нам?! Мы и они — это два полюса.

— Ничего подобного! Говорю вам, портрет нации — это наш портрет. И не нужно думать о себе лучше и ставить себя выше народа, — требовательно парировал Борис.

— Лукавите, Боря! Я же вижу, как в этом доме вы по стеночке, воротя фэйс в сторону, ползете от вашего так называемого народа! Это раз. А два, что вы такое о себе возомнили?! Ни фига никакого влияния вы на народ не имеете! И никогда не имели! Это все шестидесятнические мифы, которые достались в наследство вашему поколению, а оно пытается навязать их следующему! Народ — вон он морды ближнему бьет да водку пьет! Кстати, ваше здоровье...

В приоткрытую дверь лаборатории Виктору было видно, как сошлись со звоном две мензурки, наполненные прозрачной жидкостью. Потом спорщики шумно выдохнули.

— Вы капустку-то берите, — снова раздался голос Игоря. — Капустку-то квасить — вот это, действительно, наш народ мастер. И ни при чем тут ваши Толстые и Достоевские. И ваша вера в высшую роль интеллигенции. Нет ее, этой высшей роли! Как нет единственно точного слова в литературе или единственно точной формулы в химии.

— Хорошо. Что же тогда есть?

— Бабки. Да-да, дорогой Борис, бабки. Позорная, но никем пока не отмененная необходимость их зарабатывать.

— Вы страшно рассуждаете, Игорь.

— Я правильно рассуждаю.

— Вот от таких умонастроений и мелочность сегодняшней культуры, и ее очевидная тотальная конъюнктурность, — спокойно заметил Борис.

— А я даже и спорить не буду. С этим я согласен. Культура, как миссия, сдохла! А заново начнется, когда в нее придет второе или третье поколение нынешних нуворишей. Их дети-внуки... Сядет тогда какой-нибудь сверхобеспеченный человек в какой-нибудь Ясной Поляне и, пока на его счет где-то будет капать солидный банковский процент, он не спеша, с чувством, толком, расстановкой напишет какую-нибудь новую «Анну Каренину». Или «Мадам Бовари». Я за то, чтобы культура была богатой и коммерческой — в самом прямом смысле этого слова. За это и выпьем.

— Нет, за это я пить не буду, — сурово возразил Борис.

— Ну, выпейте за что-нибудь свое, — примирительно сказал Игорь.

На сей раз они не чокнулись.

Но после выпитого Борис внезапно переменил свое мнение:

— Знаете, а я с вами соглашусь. Лучше уж культура богатых, чем культура люмпенов и бандитов.

— Это точно, — чистосердечно поддакнул Игорь.

— А богатые, по-вашему, из кого берутся? — раздалось вдруг за их спинами.

Игорь и Борис обернулись.

Виктор Шаманов стоял на пороге лаборатории. Под мышкой у него, обернутая ветровкой, торчала штрихкодовым краем большая картонная коробка.

— Да вы сидите, парни, — милостиво разрешил Виктор, заметив инерционный порыв недавних спорщиков. — Сидите. Я ж не президент и не хозяин зоны. Я в каком-то смысле ваш родственник.

Он поставил картонный ящик на край столешницы.

— Проходите, Виктор, — с перебором по части радушия засуетился Игорь. — Выпьете?

— Ну, чего спрашивать — наливай. — Виктор прошелся по лаборатории, обвел взглядом оборудование. — Вот, значит, на что идут денежки люмпенов и бандитов. Ну, расскажи, чем ты тут занимаешься, пацанчик?

Игорь пропустил мимо ушей оскорбительный тон, а может, действительно не обиделся.

— Прошу, — с готовностью подвел он Виктора к голому окладу. И вдруг взял карикатурно-экскурсионный тон: — Живописные полотна, фрески, иконы, как известно, могут пострадать от времени и естественных физических факторов. Но изображение на самом деле никуда не исчезает. Материал, на который оно было нанесено художником, хранит его подробные контуры. Так вот, в этой лаборатории проводятся уникальные разработки — поиск химического состава, способного вернуть картину или икону целиком к жизни.

— Очевидное-невероятное, — скептически усмехнулся Виктор. — Ну и зачем тебе это?

— Хочу прославиться, — продолжил ерничать Игорь. — Денег хочу, много.

— Далеко продвинулся?.. — поинтересовался Шаманов.

Игорь молча взял одну из мензурок с голубоватой жидкостью и плеснул на оклад. Потом театральным жестом предложил к рассмотрению результат.

— Ничего не вижу, — сказал Виктор.

— Как?! — вскинул брови Игорь. — Вы не видите Христа?

— Не-а.

— А Божью Матерь?

Виктор по-честному всмотрелся в оклад, но, кроме сохнущего на нем мокрого пятна от химреактива, ничего не высмотрел.

— Увы... — Игорь со вздохом развел руками. — Не каждому взгляду это доступно. Только избранный может увидеть...

Он внезапно осекся и в страхе уставился на Шаманова.

Виктор держал на ладони какой-то темно-серый кубик с хвостиком темно-серого же шнура. И этот шнур горел — с шипением бенгальского огня, веселым голубовато-оранжевым пламенем, неумолимо, миг за мигом, приближавшимся к кубику.

— А это всем видно? — с мрачной издевкой спросил Виктор.

Он подошел к столешнице, на которой стоял картонный ящик, и, отбросив край ветровки, положил омоновую шашку сверху.

— Тут у меня, — похлопал он по ящику рукой, — еще сто сорок девять таких. Как думаете, хватит, чтобы разрешить ваш спор, а, мужики?

Игорь только сглотнул сухой комок.

Борис уже давно был на ногах и с ужасом смотрел на пламя огнепроводного шнура.

Огонек доедал кончик запала. Вот он уже коснулся шашки.

Игорь закрыл глаза. Борис испуганно вскрикнул, точно хотел остановить:

— Виктор!

И только тут пальцы Шаманова сомкнулись на оставшемся полудюйме огонька. Послышалось тихое шипение. Виктор убрал руку. Над шашкой вился дымок от испустившего дух шнура.

— Вот так. И вся культура, — издевательски подытожил Шаманов и, подхватив ящик, двинулся к выходу.

— А прославиться хочешь — убей кого-нибудь, — сказал он, не оборачи-

ваясь. — Кого-нибудь известного. — И уже из коридора громко добавил: — Шутка.

...Он водрузил ящик на верхнюю полку старого, рассохшегося стеллажа в углу сарая. Плотнее укутал ящик ветровкой и вышел.

Над полями горел закат.

КамАЗ подбрасывало на ухабах. В кабину летела степная солнечная пыль. За рулем сидел мужичонка лет пятидесяти — весь в морщинках, с маленькими синенькими глазками на обветренном загорелом лице. Рядом тесно спрессованными боками примостились Январь, Крючок и Лопата.

— А у вас, у Элисте, шо ж, не клюеть? — спросил мужичонка, чтобы поддержать дальнейший разговор.

— Не-а, — скупо ответил Лопата.

— Ну, здесь вы ии, як дэргать начнэтэ, руки пивидподають, — перейдя на малоросский суржик, успокоил мужичонка. — Здесь рыбы, як у столици фонарив! Хотя вже и нэ то. Экология, ее маму! А де ж ваши удочкы?

— Товарищ подвезет, — снова ответил Лопата.

— А-а, — понятливо кивнул мужичонка. — Самый клев знаитэ дэ? За Шамановой балкой.

— Это где? — для проформы спросил Лопата.

— Там, дэ я вас подобрав. Дом бачилы? От за ним, кило*м*етрах у двух, ричка сужаиться. Там ии, тий рыбы!.. Мы з кумом, зараз, пидэмо — и прям руками ии, руками! Кум мий у том доми и живэ. Да. Шаманов Григорий Иванович.

— Место в его честь назвали? — спросил Крючок.

— Ни, в честь батьки его. Вин там кулакив расстрелював. Станыцями, говорять, вывозив — та-й у расход. Лютый дид. Живый ще, кстати.

— Да что ты? — фальшиво удивился Январь.

— Ну а то. На хрен вин кому такый на том свите сдався! —засмеялся мужичонка.

И тут навстречу из-за поворота вылетела черная «Волга» с тонированными стеклами.

Лобовой удар был почти неминуем.

Но КамАЗ вильнул в сторону, пролетел по обочине, ломая стебли кукурузных початков, и снова вырулил на грунтовку.

Удаляющаяся «Волга» возмущенно проревела клаксоном.

Веселый за рулем «Волги» хохотнул:

— Вот чабаны! Они тут ни ходить, ни ездить не умеют!

— Мы же, по-моему, договорились? — зло сказал Старший, сидевший рядом.

— Ну, разогнался чуток.

— Алексеевич, — обратился Старший к Ветерану, сидевшему сзади рядом с Молодым, — обратно ты поведешь.

— Мудачье! — возмущался мужичонка в КамАЗе. — Ото ж затемнят стекла и типа — чи и ни чи! Богують пр*и*дурни!

Крючок толкнул в бок Января и кивнул на бегущую за окном кабины степь.

Там, на фоне неба цвета запекшейся крови, отчетливо вырисовывался черный волчий силуэт.

Волк стоял, не шелохнувшись, и, казалось, смотрел вслед уезжавшему автомобилю.

— Сейчас бы... — тихо сказал Крючок и, сложив руку пистолетом, прицелился в недвижного хищника.

В «Волге» Молодой тоже вскинул воображаемое ружье на отдалявшегося волка.

Изобразил голосом выстрел. В тот же момент хищник, точно испуганный этим звуком, сорвался с места и побежал.

Молодой издал ребячливый клич.

— Еще один балбес, — холодно заметил Старший.

Когда «Волга» свернула на асфальтированную дорогу к дому Шамановых, небо, густо посиневшее к ночи, засеребрилось первыми бледными звездами.

Автомобиль остановился в балке и заглушил мотор. В тишине было слышно, как трещат степные цикады.

Ветеран и Веселый сунули пистолеты с глушителями каждый в свою наплечную сумку и застегнули замки.

— По-тихому там, — напутствовал Старший. — Удачи.

Ветеран и Веселый выбрались из

автомобиля и стали подниматься вверх по склону холма.

Галина вышла из душа. Коротко стриженные мокрые волосы были всклокочены. Без косметики она и вправду была похожа на Пятачка. Или просто на розового поросенка.

В эркере второго этажа была еще одна дверь. К ней и направилась Галина.

— Гав, — сказал кто-то в темноте простенка.

— Ой!

Галина вздрогнула и выронила полотенце с завернутыми в него банными принадлежностями.

— Свои. Не падай.

Виктор вышел на свет и, нагнувшись, поднял бутылочку шампуня.

— Не дождешься, — улыбнулась Галина и быстро собрала упавшую мелочевку.

— Ну что, любимая сестра, пошепчемся?

— Да запросто, любимый брат! — Галина открыла дверь комнаты и позвала: — Артем, мыться!

Из комнаты вышел заспанный Артем с банным полотенцем. Галина взъерошила ему волосы, а Виктору сказала:

— Заходи.

Они вошли в комнату, и Галина затворила дверь.

Виктор присел на краешек дивана.

Галина подошла к окну и раздернула шторы, впустив последние отсветы заката в комнату.

Повернулась к Виктору и, ласково посмотрев, вдруг тихо запела:

Снежные хлопья садятся неслышно,
Может быть, снова цветет
наша вишня...

Прервалась.

— Помнишь?

— А как же.

— «Ветви, как крылья, слегка встрепенулись, — запела Галина, подошла к Виктору и села, привалившись щекой к его плечу. — Может быть, лебеди в зиму вернулись?»

Виктор подхватил:

— «Белые крылья, белые крылья...»

— «Белые крылья, — вторила Галина, — полет неземной...»

А по темному коридору первого этажа уже крался Веселый.

Он осторожно открывал двери и заглядывал в комнаты.

— «...Мы ведь любили, мы ведь любили, мы ведь любили друг друга весной», — сидя в обнимку, пели Галина и Виктор.

У перехода в кухонную пристройку стоял Ветеран. Он приоткрыл дверь и посмотрел в узкую щель.

Валентина и Надежда Петровна готовили ужин при свете керосиновой лампы и нескольких свечей. Они о чем-то оживленно переговаривались.

«...Как это сложно лететь против ветра, — пели Виктор и Галина, — как это сложно, еще раз поверить...»

Веселый смотрел в затылок парализованному старику, сидевшему перед включенным телевизором.

Следующего взгляда хватило, чтобы понять, что в этой комнате больше никого нет.

Веселый затворил дверь и двинулся дальше.

А на втором этаже в комнате Галины тихо звучали два голоса:

Ветви, как крылья, слегка
встрепенулись...
Может быть, лебеди в зиму вернулись?

Ветеран толкнул очередную дверь. Неубранная Пашкой стремянка так и стояла посередине кладовки, металлически поблескивая в темноте.

Ветеран двинулся дальше...

Веселый заглянул в комнату Виктора — никого.

Вошел. Заглянул под кровать.

И вдруг услышал за своей спиной голос:

— Дядь, вы кто?

Веселый невозмутимо обернулся.

Перед ним с раскрытой книгой в одной руке и надкушенным яблоком в другой стояла Леночка.

...Они допели.

Галина довольно рассмеялась, стукнулась лбом о лоб Виктора. Встала и пошла к столу, на котором стояла раскрытая коробка конфет.

— Так, — сказала она с деловитой веселостью. — Конфету будешь?

Виктор отрицательно мотнул головой.

— Так... — Галина взяла конфету. — Сначала говорить буду я. Витька, нам опять нужны деньги. Извини, что так сразу и в лоб, но ты меня знаешь — крутить не люблю. Юбилей, мать с отцом — это понятно. — Она сунула конфету в рот. — Но повод напиться я и у себя в Питере найду. В общем, Зурик вкладывается в недвижимость. Будет сдавать под офисы. Понимаешь?

— Понимаю, — откликнулся Виктор.

— А денег не хватает.

— Понимаю.

Ветеран и Веселый стояли у рубильника, на который светил фонарем Григорий Иванович. Грызущая яблоко Леночка крутилась поблизости.

— Тут мы уже смотрели, — играл свою роль Веселый. — Не в рубильнике дело. Где-то шо-то с проводкой. Надо искать.

— Та ищите уже, ищите, — проворчал Григорий Иванович, отдал фонарик Ветерану и направился через гостиную к выходу.

— Подвал есть? — спросил Веселый у Лены.

— Идемте, покажу.

Лена повела Веселого за собой.

Ветеран тут же двинулся по лестнице наверх.

— Сам-то он приедет, твой Зурик? — спросил Виктор.

— А ты не слышал, — удивилась Галина, — я же говорила: завтра. А что?

— Как у него дела?

Галина с деланной озабоченностью вздохнула:

— Ой, ну как они, — дела... Так — хорошо, а вообще — можно бы и лучше.

Виктор неожиданно спросил:

— Ты-то меня рада видеть?

— А кто-то не рад?

— Никто, — сказал Виктор.

— Брось ты, — отмахнулась Галина.

— Я отца с матерью не имею в виду. — Виктор встал, прошелся по комнате. — Вот что, Галя. Тут у меня никого ближе тебя нет... Короче... Были у меня когда-то дела с одним человечком. Человечек так себе — гнилой. Да и дела, в общем-то, были нехорошие. А теперь этот штемп выбился в большие люди, ушел на самый верх — и забеспокоился. Четверых он уже убрал. Я — последний.

...Ветеран без стука заглянул в одну из комнат.

Там на двуспальной кровати, широко раскинувшись, храпел Дмитрий. На коврике упоенно играл в машинки Максимка.

...В другой комнате у распахнутого окна, положив голые ноги на подоконник, задумчиво курила в кресле Наталья.

— Что за дела?! — возмутилась она и плотнее запахнула короткий халатик.

— Извините. Свет проверяем.

— А стучаться не надо?

— Виноват.

Ветеран для проформы посветил на провода, тянувшиеся по стене вдоль потолка. Затем толкнул смежную дверь и наведался в душевую.

— Извините, — вежливо сказал он. — До свиданья.

И вышел.

— ...Так что я здесь тоже не из-за праздников. Отсидеться мне надо, — закончил Виктор.

— Ну, отсидишься. А дальше? — безнадежно спросила Галина.

— Дальше мочканут *его*.

— Кто?

— Тебе имя назвать? — Виктор вдруг посмотрел так, что сестра отвела взгляд, и продолжил: — Думал у тебя забрать долг. Хоть часть... На время, пока все не утихнет.

— Хреновенько... — Глядя куда-то сквозь стену, Галина побарабанила красными коготками по столу и вновь озабоченно повторила: — Хреновенько... Нет у нас денег, — наконец сухо заявила она.

Виктор только и мог, что сдержанно, понимающе кивнуть.

Ветеран бесшумно приблизился к постели, на которой спали мужчина и женщина.

Он наклонился и пристально всмотрелся в черты спящего.

Борис, точно что-то почувствовав, беспокойно заворочался и открыл глаза.

Но Ветерана уже и след простыл.

Он стоял в коридоре, перед дверью общей душевой, из-за которой доносился шум воды. Достал из бокового кармана сумки увесистый магнит и приложил к двери в области ручки. Подвигал магнитом.

Дверная щеколда выскользнула из паза.

...Артем смывал пену с головы, не слыша, как полиэтиленовая занавеска у него за спиной осторожно возвращается на место.

Ветеран выскользнул из душевой так же неслышно, как и вошел.

Галина была явно огорчена.

Виктор приблизился к сестре, положил руку на плечо.

— Не парься. Буду живой — дам денег.

— Миленький ты мой Винни, — с напускной веселостью встрепенулась Галина, а глаза все еще хранили недовольство, — кто бы сомневался?! Да только дай-то Бог, как говорится!

Виктор хотел что-то ответить, но вдруг разом переменился в лице.

Он увидел в окне Веселого, идущего к сараю.

— Кто это? — тревожно спросил Виктор.

Ветеран завернул в эркер, подошел к Галининой комнате, прислушался. Из-за двери слышались два голоса — мужской и женский.

Ветеран толкнул дверь...

Окончание следует

ЛА Ё

Перевод с хун: АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ

Книги Хун-Тонга

Многие женщины посещают мою клинику в Ти-Тунге, чтобы рассказать о странных видениях, возникновению которых способствуют украшения из Цветных облаков.

Собранные мною примеры говорят о том, что вероятность возникновения подобных явлений зависит от степени возбудимости пациентки, ее достатка и температуры воздуха.

Пациентки настаивают, что видели осколки чужих жизней.

Последствия видений проходят практически мгновенно. На моей практике было только семь случаев, когда пациентки какое-то время не могли точно воспринимать реальность.

Я автор метода лечения и профилактики данного заболевания.

Его основа проста: «Мы не можем видеть то, чего нет. Мы не можем знать то, чего нет. Но мы можем записать то, чего нет».

Запись своих иллюзий позволяет пациенту отстраниться от них. И найти для них место в своей душе.

В сочетании с вдыханием запахов подгоревшего масла Вонючих плодов Шуки, регулярным прослушиванием криков уличных торговцев, грубым массажем и строительством беседки мой метод дал прекрасные результаты. Пациенты полностью примирились с реальностью.

Писатель Лао вероломно воспользовался записями, сделанными моими допечными, и издал книжку легкомысленную и вредную.

Теперь пусть кто-нибудь другой лечит его от алкоголизма.

Доктор Джи. «Разумная доля безумия»

Спящий не знает, где взять кусок хлеба.

«Великий учитель № 3»

— Меня зовут госпожа Нунь.

Я проснулся.

Рядом со мной на скамье сидела женщина. По одежде ее можно было принять за жену одного из старших чиновников.

Покрасневшие глаза. Собачья улыбка. Не всем женщинам стоит чернить зубы.

— Генерал Хо? — спросила она.

— Да...

— О-о-о... Значит, я примиряюсь с реальностью.

Женщина попыталась снять свою непослушную улыбку рукой, но у нее ничего не вышло.

— Запах подгоревшего масла Щуки отрезвляет», — вежливо поддержал я беседу.

— Да... Да... Очень отрезвляет...

Женщина долго кивала головой.

Я смотрел на нее, а она все кивала, кивала, кивала...

Такой тишины, как здесь, нет нигде.

Можно говорить, и все равно будет тишина.

Странное ощущение, будто слово «нет» все время нагоняет тебя.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2006, № 12.

«Любой человек ищет доказательство своего существования, — сказал мне как-то Доктор Джи. — И это почти нельзя назвать болезнью. Болезнь, когда этих доказательств он не находит».

Нужно двигаться.

В моей палате лежит мундир майора Лоу. Мне нечем залатать дыру на его груди.

Пойду так.

Пора.

На Хун-Тонг.

— Я читала о вашем случае в статье Доктора Джи!.. — крикнула женщина мне вслед. — Он о вас очень хорошо отзывается!..

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Допрос № 23

Мастер Ти. Конечно же, Танцовщица Ли — кукла...

Следователь И. Вы так уверены в этом и так сокрушенно цокаете языком...

Мастер Ти. Я бы хотел быть ее создателем... У нее влажные уголки глаз... Вы видели когда-нибудь поворот ее головы? Точное движение при стольких степенях свободы... А какая чистая речь... Поверьте — в Хун-Тонге живет настоящий мастер.

Следователь И. У адвоката Дюшлена не было влажных уголков глаз?

Молчание.

Мастер Ти. Значит, знаете?

Следователь И. Не всё... Оторвать своей кукле голову — поступок довольно варварский...

Молчание.

Мастер Ти. Он сам себе ее оторвал.

Молчание.

Мастер Ти. Я ее ставлю — он отрывает... Ставлю — отрывает...

Следователь И. Почему?

Мастер Ти. Не знаю.

Следователь И. Вы видели в его доме книгу «Великий учитель № 3»?

Мастер Ти. Да. Я даже спросил, зачем ему книга.

Следователь И. Что же?

Мастер Ти. Сказал, что в ней истории короткие. Читать легко.

Следователь И. Он мог это сам написать? Неудивительно, если после такой книжки писатель захочет оторвать себе голову.

Мастер Ти. Как вы думаете, почему я его за француза выдавал? Если бы он хотя бы нормально говорил...

Следователь И. Появлялись у него в последнее время новые знакомые?

Мастер Ти. Нет...

Следователь И. Может, спрашивал что или вел себя странно?

Мастер Ти. Он нормально себя не вел.

Следователь И. Вам придется представить тело.

Молчание.

Мастер Ти. Я бы не хотел остаться в истории как мастер куклы, отрывающей себе голову.

Следователь И. В истории или в тюрьме — выбирайте сами.

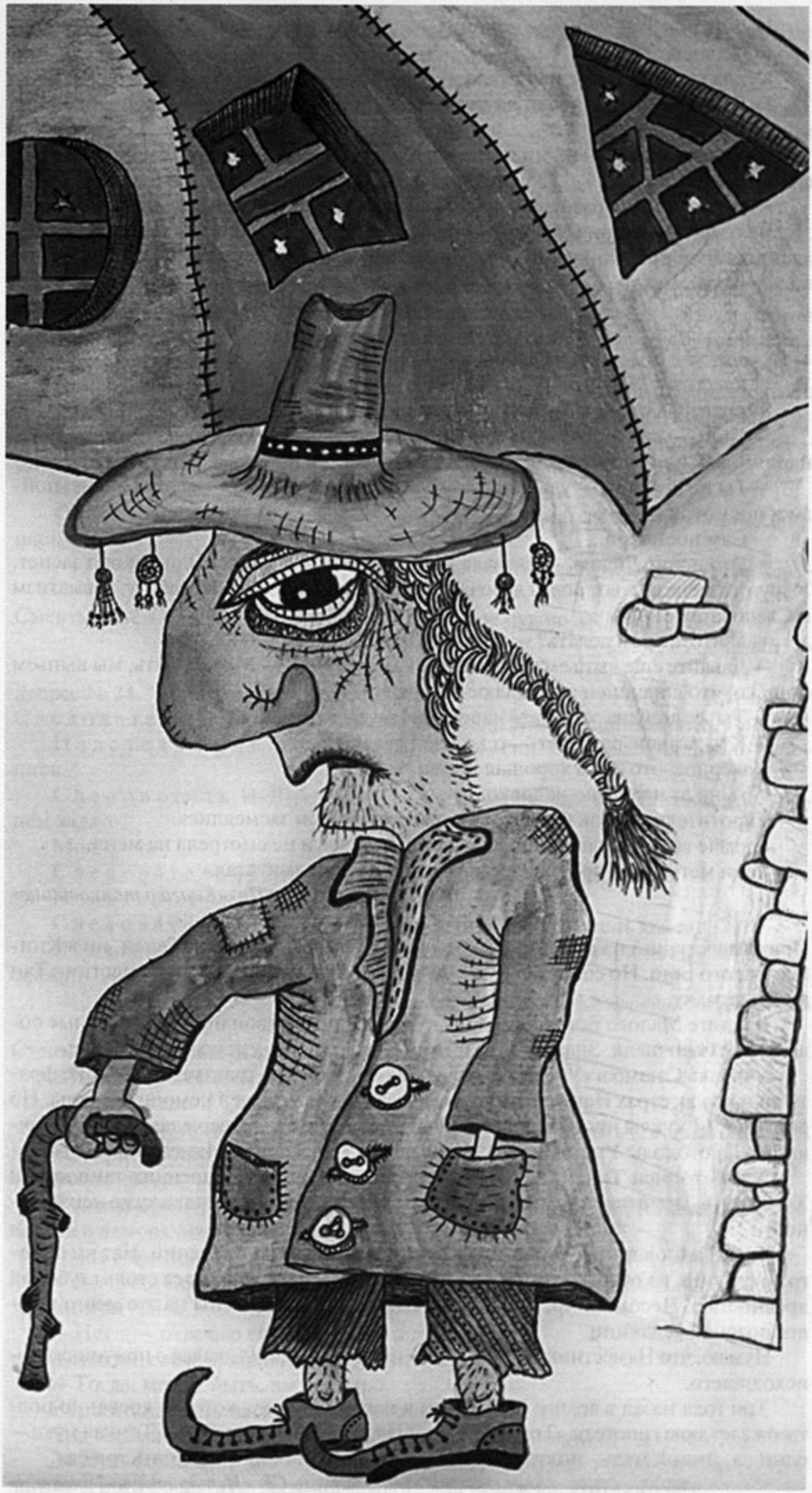
Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Из храма Малого Бога выйдет не тот, кто носит в себе благородные мысли, не тот, кто дает добрые советы, а тот, кто знает обратную дорогу.

«Великий учитель № 3»

В Летописи Теней разрушение куклы Невесты Лянь называется Уменьшением.

Куклу все время охраняли пять воинов.



Господин Хван. Автор иллюстрации Вячеслав (Че) Ерошенко

Наместник Тан менял ее покои, держал подле себя, прятал, но Уменьшение продолжалось.

Кукла теряла части своего тела и механизма.

Ее будто медленно рвали на мелкие клочки, как лист ненужной рисовой бумаги.

Ни в Летописи Теней, ни в Книгах Малого Бога о причинах Уменьшения не сказано ни слова.

Кто, зачем и как разрушал куклу Невесты Лянь, до сих пор остается тайной.

В поэме «Восстание Муравьев» говорится, что кукла Невесты Лянь уменьшилась до ногтя, пластинку которого Наместник Тан носил у себя за щекой до конца своих дней.

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

— Бегают, — с опаской сказал Барабанщик Сон.

— Кто?

Укротитель пиявок Фу посмотрел вокруг и ничего не увидел.

— Тени, — сказал Барабанщик Сон. — Стоит господину Хвану потушить фонарики, как появляются тени. Второй день вижу.

— Ты же реалист, — улыбнулся Фу. — Вот выберись из своего барабана, пойди и посмотри на них.

— Сам посмотри...

— Это полицейские, — сказала Гадалка Цай. — Их трое. Один скоро заснет. У другого жена вот-вот родит девочку. Третий проклинает свою работу, ревматизм и Следователя И.

— И что же нам делать? — дрогнул голос Барабанщика Сона.

— Давайте еще выпьем, — ответила Гадалка Цай. — Может быть, мы выпьем столько, что я наконец понравлюсь Циркачу Пу?

— Ты же должна это знать наверняка, — возразил Фу.

— Кто ж такое разберет? — сказала Гадалка Цай.

Наверное, это была хорошая шутка.

Но мне от нее стало неловко.

Укротитель пиявок Фу и даже Барабанщик Сон засмеялись.

Громче всех смеялась Гадалка Цай. Смеялась и не смотрела на меня.

Тени метнулись прочь. Растаяли в придорожных кустах.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Прямых указаний на причины Уменьшения нет ни в Летописи Теней, ни в Книгах Малого Бога. Но сопоставление этих текстов доказывает, что Наместник Тан искал отгадку.

В Книге Малого Бога он говорит кукле: «Я прячу твои потери в Цветные облака, в легкий шелк. Знание — враг мой. Каждый день узнаю что-то новое».

Учитель Сэюмо в «Учебнике реальных сил Сэюмо» трактует последние фразы только как страх Наместника перед ежедневно растущей немощью куклы. Но разрушение куклы происходило не каждый день. Это подтверждают и сохранившиеся Протоколы Уменьшения, которые вел Правая рука Наместника Тана.

А в Летописи Теней, когда речь заходит о тайне трех древних танцовщиц Хун-Тонга, мы читаем: «...ибо говорил Наместник Тан — догадка хуже неизвестности...»

Трех Танцовщиц и Наместника Тана разделяет 370 поколений. Нет ни одного документа, в котором говорилось бы, что Наместник увлекался столь глубокой древностью. Несомненно, что слова Наместника перенесены на это место в более поздней редакции.

Думаю, что Наместник Тан не просто искал, но и догадывался о причинах происходящего.

Три года назад в архиве Хун-Тонга я нашел записку, которая косвенно подтверждает мою гипотезу: «Траты Ищейки Цу для Наместника Тана. Тонкая мука — один ся. Дикий мед — полтора ся. Яд Четырех карликов — двадцать три ся».

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

В день побега из лечебницы Доктора Джи за мной увязался голый человек. Шел я — шел он. Останавливался я — останавливался он.

Нас разделяло десять шагов.

Я не сразу узнал в нем того самого повстанца, который когда-то пытался меня убить.

Он не стал думать об одежде и еде.

Наверное, все это время он бродил вокруг лечебницы и ждал меня.

Он похудел, зарос, ослаб.

Может, он еще хотел моей смерти? Это было бы хорошей шуткой.

Вечер.

Степь раздувает пламя и сворачивает лист в черную трубочку. Рукописи лучше всего горят в пустоте поля. Сжигать написанное полезно, как и забывать. Я сжег несколько листков, чтобы разгорелся костер. Событие, которое ни о чем мне уже не расскажет.

Моя первая битва при Хун-Тонге. Тогда я загнал повстанцев в храм Малого Бога. Говорят, что из его лабиринтов до сих пор слышны крики о помощи.

Смысл войны исчезает быстро. И стареющим ветеранам только и остается верить в то, что так было надо, что они все сделали правильно. Или не верить...

Я разжег костер и кинул повстанцу часть лепешки.

Он лежал на земле все в тех же десяти шагах от меня, глядел в небо, не торопясь, ел.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Смерть ничем не хуже бессмертия. И то и другое нужно заслужить.

«Великий учитель № 3»

Допрос № 24

Следователь И. Куда же вы так торопились, уважаемый Издатель Гунь?

Издатель Гунь. В Ти-Тунг к Доктору Джи. Он закончил новую рукопись...

Следователь И. Вы отправились к Доктору Джи без багажа и в домашнем халате?

Молчание.

Следователь И. Вы, наверное, хороший рассказчик...

Издатель Гунь. Смеетесь?

Следователь И. Почему же? Печатник Фан вас очень хвалил...

Издатель Гунь. Послушайте, бросьте эти ваши штучки... Я и так все расскажу...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Степь темнеет. Земля быстро теряет тепло.

Я иду, пока не перестаю видеть траву под ногами.

Он идет за мной. След в след.

Сегодня мне приятно думать, что за мной идет моя смерть — голая, немытая, заросшая, в коросте и слабости.

Огонь костра — еще несколько исписанных листков.

Я читаю офицерам лекцию о любви. О заболеваниях, которые способны развалить и деморализовать армию.

Горят одни воспоминания — появляются другие.

— Вы были влюблены, Генерал? — спрашивает после лекции Начальник связи Капитан Чань.

— Нет... — отвечаю ей.

Женщины всегда задают вопросы не по чину.

— Тогда, может быть, вы больны?

У Капитана Чань мягкие губы и громкий стук сердца.

Она первая поцеловала меня. На такое у меня не хватило бы мужества.

До Хун-Тонга семь дней пути. Хочется есть. Несколько бабочек Синь и земляных червей Го должно быть достаточно для человека, которого нет.

Когда ветер замирает, я слышу хриплое дыхание. Моя смерть застудила грудь.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

— Давайте убежим, — вдруг сказал Барабанщик Сон.

— Ночью?.. Куда?.. — удивился Укротитель пиявок Фу.

— Нууу... — протянул Барабанщик Сон, раздумывая, — куда-нибудь...

— Там что... лучше?

— Лучше... Я выучу другой язык. Поступлю в цирк. И буду бить в барабан.

— А сейчас ты что делаешь?

Сон не ответил.

— А там есть Танцовщица Ли? — не унимался Фу.

— Глупый разговор у нас получается...

Барабанщик Сон не любил глупых разговоров.

Я подбросил веток в костер.

На моих коленях — книга Учителя Сё. Листы ее покоробились от воды. Начало сгорело. Фу говорил, что как-то ловил пиявок и упал вместе с ней в пруд, а потом неправильно просушил над огнем. Он рассказывал, что на первых страницах была история Трех Танцовщиц Хун-Тонга.

Чтобы прочитать начало, я ходил в лавку на Улице Повешенного ученика, но книжки Учителя Сё в ней не оказалось. Лавка была завалена книгами Писателя Лао.

Посреди лавки стоял Писатель Лао.

— В книге обязательно должны соседствовать любовь, фантастика, убийство и немного правды, — благосклонно объяснял он собравшимся вокруг него поклонницам. — Это кубики, строительный материал для любой истории...

— Откуда же берется тайна?

— Тайна — это когда читатель не знает, что будет дальше...

— А когда знает?..

— Значит, он писатель...

Поклонницы засмеялись.

Писатель Лао был доволен. В знак особого расположения он позволил спросившей о тайне поцеловать его указательный палец, затем важно надул щеки, поднял бровь и стал похож на Клоуна Дэн Ду Мина.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Почтенная госпожа До известна и уважаема в Хун-Тонге. Ее доброта и щедрость достойны всяческого подражания.

Каждый год в День Повешенного ученика госпожа До сама раздает детям сладкие лепешки с запеченными в них добрыми предсказаниями.

Но сегодня госпожа До вне себя.

— Скажите, Писатель Лао, могу ли я подать в суд на Мастера Ти? — спрашивает она. — Это он изготовил мне украшения из яиц священной птицы Ки.

— Причиной вашему видению была не оправа. Его вызывают сами птенцы. И об этом моя будущая книга, — отвечаю я.

Госпожа До улыбается и протягивает мне цветной пончик.

— Что ж... В таком случае простим Мастера Ти...

Мои советы ценят достойные дамы.

Без сомнения, рассказ госпожи До интересен и имеет исторические корни.

— Представьте мои руки в муке. Последний раз мои руки были в муке, когда мы с подружками таскали тесто у нашей кухарки, чтобы лепить бабочек Синь. Пятьдесят, тридцать... А, не важно, сколько прошло... И вдруг я стою и рассыпаю по полу муку. По всей комнате тонким слоем. Чихаю. Комната похожа на лавку Старьевщика Пака. Нефритовая кушетка. На ней части куклы. Их будто пытались собрать, как бывает на нашем Празднике Похищенных глаз. «Зачем тебе мука, Ищейка Цу?» — спрашивает меня высокий человек в синем халате. «След, — отвечаю я. — Тот, кто уменьшает куклу, должен оставлять след...» У меня хриплый голос уличного торговца. «Поторопитесь, — говорит мне человек, — сегодня кук-

ла уменьшилась почти наполовину». «Кто-то узнал о моем приходе и тоже стал торопиться...» — отвечаю я. В это самое время муж ущипнул меня за бок, и я очнулась. Мы шли с ним смотреть на поединок Кулачного Бойца Чена с шестью рыбаками. А если бы я упала?

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 8.
«Видение почтенной госпожи До»

Не рассказывай о тайном тем, кому доверяешь. Иначе очень скоро они перестанут доверять тебе.

«Великий учитель № 3»

Сегодня несколько раз бросал в него камни.

Один камень угодил ему в плечо.

Он вскрикнул, но рукопись не выпустил.

Он украл ее под утро.

У меня всегда был крепкий сон. Капитан Чань говорила, что я могу проспать даже победу.

Я шел на юг к Хун-Тонгу. Теперь иду за голым человеком, который уносит мои записи.

Листы свернуты в трубку и туго перетянуты травяной веревкой.

Я вижу их, вижу его спину, серую от земли.

Я иду быстрее. Он идет быстрее.

Он не оглядывается. Просто прибавляет шаг.

Он хрипит, кашляет, задыхается.

Откуда у него силы?

Ночь.

Я пытаюсь догнать его во сне.

Древняя хитрость воинов Хун-Тонга.

Не проснувшись, не открыв глаз, я рвусь туда, где спит он.

Никого.

Его тень стоит в десяти шагах. Я слышу хруст песчинок под его пятками.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

У меня нет ничего, кроме моих книг и честного имени.

И пусть не думает Доктор Джи, что я оставлю без последствий его обвинения в воровстве. Кража книги такой же абсурд, как кража воздуха или утра. Скажите мне, можно ли украсть страсть, любовь, память? Представляю, дорогие мои читатели, как вы смеетесь над этими строчками.

Для того чтобы написать «Цветные облака», я добросовестно и с почтением опросил сотни уважаемых женщин Хун-Тонга и Ти-Тунга. Они это подтвердят.

Каждая женщина рассказала лишь свое маленькое видение, не зная ни начала, ни конца. По крупицам, по эпизодам я собрал многие истории, ранее неизвестные.

Жизнь Наместника Э, Уменьшение куклы Невесты Лянь, тайна Зеленого Человека, обитание неизвестной госпожи во чреве собственного мужа, воспоминания Ловца механических ног, древнее искусство обучения крыс, истории Повешенного ученика и Попрыгунчика — все это лишь малая часть того, что происходило в Хун-Тонге и воспоминания о чем буквально носятся в воздухе.

Я лишь приоткрыл завесу тайн, какими бы фантастическими они ни казались. А уж ваше дело, что с ними делать дальше.

Если говорить обо мне, то писатель всегда верит тому, что пишет. В противном случае он был бы психиатром.

Писатель Лао. «Цветные облака».
Из предисловия ко второму изданию

— Я не умею целоваться...

— Знаю...

Я стоял посреди палатки Гадалки Цай, когда из-за бабочки Синь погасла свеча.

— Тебе странно? — спросила она.

— Что?

— Что ты пришел ко мне...

— Да.

Я слышал, как платье скользит по ее телу, как разошлась по шву разорванная ткань.

Гадалка Цай, шмыгнула носом, как ребенок, подошла ближе.

— Грустно, правда? — спросила.

— Да.

Я притянул ее к себе.

Ей было холодно.

Я чувствовал мурашки на ее коже.

От волос ее, казалось, пахло праздничным фейерверком, что устраивают на День Повешенного ученика.

— Смешно ты подумал сейчас... — сказала она. — На сколько частей можно разделить сердце...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Будут ли беспорядки в Хун-Тонге? События последних дней нам это обещают.

Все чаще на улицах можно встретить людей, скрывающих свой взгляд.

Из оружейных лавок исчезли ножи и отвертки.

Жители больше стали покупать рис и каменную соль.

Говорят, что часть повстанцев из Ти-Тунга перебралась в Хун-Тонг, что вот-вот в городе вспыхнет мятеж и что армия Генерала Хо уже готова выступить на его подавление.

— Так ли это? — спросили мы Следователя И.

— Хочу всех успокоить, — ответил он. — Любая подозрительная личность изолируется. Власти ограничили приток беженцев в город. Остальные контролируются и проверяются ежедневно. Для этого создан специальный департамент.

— Каковы причины возможных беспорядков?

— Ведется следствие...

Газетчик Кинь. Почему пропали пончики? Фрагменты статьи, сохранившиеся на обрывке газеты «Лишний язык»

Жизнь отнимает какое-то время.

«Великий учитель № 3»

Допрос № 25

Следователь И. Что это у вас, дорогой Писатель Лао, пятки стучат?

Писатель Лао. А что бы у вас стучало, если бы прямо на глазах ваших читательниц вам руки заломили и надели бамбуковые колодки?

Следователь И. Да... Мне повезло больше... Читательниц не имею.

Писатель Лао. Нашему городу 800 поколений. Двадцать тысяч лет! Это культура, в которой человек, владеющий словом, владеет миром. Я владею миром! Вы понимаете? А вы меня в колодки. Прилюдно.

Следователь И. «Великий учитель № 3» ваша работа?

Писатель Лао. Кто вам сказал?

Следователь И. Издатель Гунь.

Писатель Лао. Да, эту книгу написал я. Ну и что?

Следователь И. А что же не поставили свое имя?

Писатель Лао. Это не мой жанр... Не мой стиль... Побочный продукт размышлений и дел...

Следователь И. Почему же № 3?

Писатель Лао. Это простой прием. С одной стороны, мы претендуем как бы на часть бесконечных знаний, которым нет ни начала, ни конца. И это хоро-

ший образ. С другой — можно потом выпустить № 1 и № 2. И эти книги уже будут пользоваться спросом.

Следователь И. В вашем доме я не нашел ни одного черновика.

Молчание.

Следователь И. Вас часто обвиняют в плагиате?

Писатель Лао. Это просто зависть.

Следователь И. Тогда где черновики?

Молчание.

Писатель Лао. Возможно, я их сжег.

Молчание.

Следователь И. У меня уже сидит один, который не хочет сознаться в том, что он неудачник. Теперь будет еще один, который, чтобы не прослыть вором, готов сознаться в подстрекательстве к восстанию и лишиться ног.

Писатель Лао. Восстанию? Н-ног?

Следователь И. Смотря какое получится восстание... Можно заодно и руки потерять.

Писатель Лао. Нет, так нельзя... Это нельзя...

Следователь И. Подумайте пока... Посидите... Хотите, переведу вас в камеру к Мастеру Ти?

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Стоило бежать из лечебницы Доктора Джи, чтобы встретить кого-то еще более несуществующего, чем я.

Это случилось утром.

Он сидел неподалеку. Читал мои записи. Прижимал ногой к земле прочитанные страницы.

Потом он посмотрел на меня.

— Раздайте слонам петарды, — сказал вдруг.

Теперь он снова шел за мной. Иногда кричал мне в спину:

— Мы гуляем по Улице Пляшущего тигра с Женщиной-зеркалом. От ее прежнего блеска не осталось и следа... Тысячелетия прошли, прежде чем люди научились выстраивать из себя ровные геометрические фигуры. Это цивилизация... Где ты, Капитан Чань?.. Где ты, Капитан Чань?..

Его пустую голову заполнили мои слова.

Я ускорял шаг.

Даже сумасшедший не должен разговаривать с собственной книгой.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

— Я предпочитаю, чтобы меня называли Покровительницей музыкальной ямы, — сказала госпожа Суи. — Мать Переулка Веселых фонарей звучит по-крестьянски... — Госпожа Суи улыбнулась, наморщила носик, посмотрела на меня. — А я ни разу не встречала вас в нашем переулке, Писатель Лао...

Я изобразил смущение.

— Приходите, приходите, — сказала госпожа Суи и игриво постучала ноготками по столику для пудры. — Кто знает, какие сюжеты ожидают вас здесь? — Госпожа Суи рассказывала неторопливо. То и дело она дотрагивалась до пузырьков с ароматами и нюхала пальцы. — Иногда я стою на коленях. Но не в такой грязи. Я почти уперлась лбом в пол, разглядывая оставленные на муке следы. Вся комната была усыпана ею. Поначалу мне показалось, что след оставили маленькие человеческие ручки. «Ты нашел что-нибудь, Ищейка Цу?» — спросил меня кто-то. Я повернулась, чтобы узнать, кто так грубо назвал меня. Надо мной стоял мужчина. Коренастый. Кривоногий. Со злым лицом. Существует такой тип мужчин, в чьи глаза женщина и смотреть не захочет. В Переулок Веселых фонарей они приходят, когда темнеет, и всегда платят больше других. «Это крысы, Наместник Тан», — сказала я. «Теперь ты укажешь вора», — сказал человек. Он не спрашивал. Он приказывал. «Да, — ответила я. — Скоро». Я вышла на улицу и обошла дом. У северного угла я нашла то, что искала. Мелкий бисер тающих крысиных следов. Следы завели меня за угол в тесный сырой пере-

улок. Здесь они обрывались. Я развязала мешочек с мукой и тонким слоем начала засыпать землю.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 9. «Видение госпожи Суи — Покровительницы Музыкальной ямы»

— Я только головой взрослая... Понимаешь?.. Тебе удобно?.. Как же?.. Так?..

— Столько вопросов... От тебя...

Гадалка Цай горячо задышала мне в грудь.

— Это хорошая шутка.

— Давай накроемся...

— Ноги мерзнут. Чувствуешь?

— Теперь теплее?

— Да... Пора...

— Пальцы в волосах твоих... Запутались...

— И мысли мои запутались.

— Совсем?

— Не знаю...

— Пора?

— Да?..

Сейчас, когда пытаюсь записать эти слова, поймал себя на мысли, что так же старательно и бездумно записываю движения танца.

Я откинул полог палатки Гадалки Цай. Утреннее солнце ослепило меня. И я не сразу увидел проходившую мимо Танцовщицу Ли.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Иногда я слышал крики своих поклонниц, собравшихся у тюремной ограды.

Однажды в решетке нашего окна застрял брошенный с улицы цветок лотоса.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Писатель Лао часто подходил к окну и кричал в небо через решетку:

— Я здесь, дорогие мои!

И если никто не отвечал, то он очень расстраивался.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Я всегда уважал труд Мастера Ти. И не раз дарил сделанные им украшения. Но он никогда не убирает со стола и имеет привычку во время размышлений скрести ногтем стену.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Я и до тюрьмы, когда во мне побеждало желание праздности, с удовольствием почитывал книги Писателя Лао.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Длинными тюремными вечерами мы спорили об искусстве Хун-Тонга, о его традициях, заблуждениях, политическом переустройстве, истории кукол и Танцовщице Ли. Мастер Ти упорно продолжал считать ее куклой, созданной неизвестным современным мастером.

Он приводил очень путаные доводы, пересыпая свою речь специальными терминами, которые я, как ни старался, запомнить не мог.

Нельзя же оправдывать любую удачу человека в Хун-Тонге умением неизвестных мастеров.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Кукла должна быть совершеннее своего создателя.

Вот почему истинные куклы совершеннее людей. И любой создатель мал по сравнению с тем, что создал. Какой смысл делать что-то менее совершенное, чем ты сам?..

Писатель Лао мало поддается разумным доводам. Логика моя от него усколь-

зала. Однажды, когда я рассуждал о преимуществах механических рук, он просто заснул.

Он мог спросить одно и то же пять раз подряд.

Ему сразу было интересно все. И разговор, и песня повстанцев, разносящаяся по коридору, и ругань воров в соседней камере.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Я же полагал, что Танцовщица Ли — один из величественных образов современного Хун-Тонга. Ее танец как разросшийся за тысячелетия текст. Ты уже не видишь ни начала, ни конца. Читаешь с любой страницы, и он начинает весь звучать в тебе.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Каждый раз он потешно пугался, когда я говорил: «Натанцуетесь еще... Как вам ноги-то отрубят...»

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао

— Бросьте. Никто ничего мне не отрубит. Меня смог бы защитить даже ваш покойный Адвокат Дюшлен, — остроумно отвечал я.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Я видел, как у Писателя Лао дрожали руки после бесед со Следователем И.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Я видел, как у Мастера Ти дрожали руки после бесед со Следователем И.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Перед допросом надо хорошо выспаться.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

— Скажите, господин Надзиратель, таракан Шунь попал в мою миску случайно или он, так сказать, был в меню?

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

— Я стал Генералом Хо в шесть лет.

Улочки Хун-Тонга. В детстве они казались мне реками, текущими в храм Малого Бога. Я боялся, что одна из улиц своим течением занесет меня в водоворот храма и оставит там навсегда. Там, где варятся в котле миллионы потерянных и ученые крысы прямо из жара воруют их память. Где отблески пламени лепят из темноты строгое лицо Наместника Э. Где ставшие грозовыми облака птенцов священной птицы Ки стучат в висок охотника, высасывая из него свет дня.

Страшные сказки.

Но течение принесло меня к лавке Портного Ву на Улицу Битых стекол. И я увидел его. Парадный генеральский мундир.

Он висел, выпятив пустую грудь...

Повстанец говорил громко. С десяти шагов я слышал каждое слово и хриплое тяжелое дыхание.

Он висел, выпятив пустую грудь... Он висел, выпятив пустую грудь...

Иногда будто что-то заедало внутри повстанца.

— И я не знал... — подсказал я.

— И я не знал, как пройти мимо своего будущего, — продолжил он. — Я должен был прожить еще половину жизни, прежде чем снова вернусь сюда. И справедливость этого угнетала.

— Ты станешь великим полководцем, мальчик... — За моей спиной стояла гадалка — старуха с одним зубом во рту. — Только вот этот мундир ты отдашь мертвецу. — Сказала и погрозила мне кривым пальцем. — Решил выбить мне последний зуб за плохие вести? — И с усмешкой добавила: — Лучше бы не лишал людей того, чего не сможешь им вернуть, Генерал Хо.

Хун-Тонг был уже близко.

Степь чувствует человека и впитывает его запах.

Темная гора храма Малого Бога медленно поднималась над горизонтом.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

«Человек давно нашел с крысой общий язык», — записано в Летописи Теней.

И это действительно так.

В Хун-Тонге на протяжении всей его истории существовали школы крыс. Ученая крыса всегда привлекала больше внимания, чем ученая свинья или собака.

До сих пор в Хун-Тонге воспитатели крыс пользуются особым почетом и уважением.

«Ученая крыса никогда не украдет, если ее не попросят», — сказано в первой книге Малого Бога.

«Лучшая защита от крысы — ученая крыса», — пишет Учитель Сэюмо.

Дикий мед степных пчел — лучшее лакомство для крыс. И главный стимул для их обучения.

В Летописи Теней есть легенда о том, как некий Кан Ми Сен приручил первую крысу и даже имел от нее детей.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Хочешь стать умнее? Купи себе ученую крысу.

«Великий учитель № 3»

— Что сегодня случилось с Танцовщицей Ли? — спросил Укротитель пиявок Фу. — Танец у нее вышел злой...

— Был жар, как от костра, — сказал Слепой Борец Мо. — И я испугался за Женщину-пальму.

— Да-а, — протянул Маленький Тунь, — я думал, цирк сгорит... А у господина Хвана сердце прихватило.

— Она ступала прямо по языкам пламени... — сказал Фу.

— Люди злы, и танец зол, — заскрипел барабаном Барабанщик Сон.

— Значит, танец стал бы добрее, если бы на улицах меньше дрались? — спросил Клоун Дэн Ду Мин.

— Что-то давно мы не дрались с Фу, — сказал Барабанщик Сон и сладко потянулся.

— Что-то давно никто не травил моих пиявок, — ответил Фу.

— И так страху вокруг... — поежился Маленький Тунь.

Фу провел пальцем по банке, и пиявки закрутились в тугую спираль.

— А ты говорила, все наладится, Гадалка Цай.

В голосе Барабанщика Сона был то ли вопрос, то ли укор.

— Вы уже привыкли обходиться без цветных пончиков, привыкли к теням, которые следят за вами в темноте, к дракам на улицах... — сказала Гадалка Цай.

Мы сидели рядом, и она, незаметно от всех, прижимала бедром мою руку.

— Значит, ты говорила о привычке? — спросил Фу.

Мне показалось, что пиявки в его банке испугались и сбились с ритма.

Барабан Сона перестал скрипеть.

— Кто знает? — наконец сказала Гадалка Цай и, посмотрев на меня, добавила: — Может быть, кто-то смутил будущее?

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Встретились как-то бабочка Синь и таракан Шунь.

— Таракан Шунь, почему ты не летаешь?» — просила бабочка Синь.

— Тогда бы я был бабочкой Шунь и потерял бы свое настоящее имя, — ответил таракан Шунь. — Имя важнее полета.

«Великий учитель № 3»

— Женщины Хун-Тонга не любят косых взглядов и прямых мыслей, — сказала госпожа Таи.

— Вот почему они так мало общаются между собой, — улыбнулся я.

Госпожа Таи закинула голову, засмеялась, показав мне свою гладкую шею.

Последние шестьдесят четыре года госпожа Таи была удивительно хороша.

— Я начинаю понимать, почему вы, Писатель Лао, так нравитесь моим подругам. Мы, пожалуй, пригласим вас на заседание нашего общества.

Госпожа Таи говорила и глядела в потолок, будто читала там свое видение.

— Вчера вечером я рассыпал муку вон за тем углом, — вдруг сказала я, но говорила не я. Я увидела крысиные мучные следы, которые обрывались около дома. Окна дома были завешаны выбеленной траурной тканью. Сквозь дыру в ткани вздрогнула и тут же пропала нитка света. В древние времена, когда в доме умирал последний хозяин, на его окна вывешивали белые полотна, чтобы дом опустел без суеты. И десять лун никто не мог жить в нем. «Это дом покойного Мастера Ляня», — сказала я. «Я знаю», — сказал стоящий рядом коренастый человек. В сумраке я не могла разглядеть его лица, но шеи у него точно не было. «Вы знаете, кого я там увидел?» — спросила я. «Да...» «Прикажете окружить, Наместник Тан?» Из темноты появилась высокая черная фигура. Коренастый думал. Он просто стоял и молчал. Долго. «Нет, — сказал он. И еще раз повторил уверенно: — Нет, Правая рука... Ты можешь идти...» Высокий поклонился и пропал в темноте. «Ищейка Цу, — тот, кого называли Наместником Таном, повернулся ко мне. — Ты нашел вора... Теперь ты должен его наказать». «Я Ищейка... Не палач...» — ответила я. Наместник Тан промолчал. Его молчание согнуло мне спину.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 10.
«Видение госпожи Таи — Председателя Общества гладкой шеи»

Секрет приготовления Яда Четырех Карликов утрачен примерно 120 поколений назад.

Он был безвкусен. Им можно было натирать кожу, и он никак себя не проявлял. Но стоило проглотить его, как он начинал действовать. Поначалу жертва не чувствовала приближение смерти. Потом вокруг нее возникал странный, будто цветочный аромат разочарования. И если в комнате были светильники, то они начинали гореть зеленым пламенем.

Жертва травила и тех, кто в этот момент находился рядом. Силы яда хватало на четверых.

В Летописи Теней говорится, что четыре шута-карлика Наместника Э стали первыми, кто погиб от этого яда. Один из них стянул с кухни приготовленный не для него пирожок.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Жалоба — хлеб бедняка.

«Великий учитель № 3»

Учитель Сё жил на улице.

У него не было дома.

Все вещи и книги Учителя теперь были сложены в детскую тележку для игры в рикшу.

Пока я искал его, узнал, что школа, которую он держал, разорилась.

Школьницы одна за другой стали взрослеть раньше времени.

За восемь учебных лун повзрослело семь девочек.

Родители девочек обвинили во всем Учителя Сё.

Не помогли ни уверения врачей в его почтенной немощи, ни благосклонность Старого Судьи Нуня, ни даже защита Адвоката Дюшлена.

Учитель Сё сказал на суде, что действие его слов стало слишком велико. Что обучение материально и последствия непредсказуемы. И эта горячая речь в зале суда выглядела странно.

Вина Учителя Сё так и не была доказана. Но, чтобы оплатить иски, пришлось продать и дом, и школу.

Теперь он составлял прошения для бедняков на Площади Лишних ног и всегда подписывал их: жалобщик такой-то и Учитель Сё.

Говорят, что прошения, написанные им, пользовались большой популярностью у чиновников Хун-Тонга. Многие собирали их как непревзойденные образцы словесности.

Я разделил с ним свой завтрак — сладкую лепешку, которую нашел на дороге.

На Площади Лишних ног было мало народу.

— И клиенты перевелись... — Учитель Сё с неохотой закончил жевать. — Ожидание перемен — смутное время. Никто не хочет просить, потому что не знает, что ждать.

Он аккуратно стряхнул крошки с груди. Спрятал их в рот.

— У меня есть ваша книга, — сказал я. — Но начало ее сгорело.

— Всегда хочется верить, что в начале было что-то важное и большое? — спросил Учитель Сё. — Какой-нибудь пуффф... — Он вскинул руки. — Взрыв? Какое-нибудь слово? Движение? Но ведь это не начало... Это результат... — Учитель Сё стал рыться в книжках, что лежали под тряпкой в его игрушечной тележке. — Я вам сейчас подарю свой экземпляр. Здесь на улице она все равно пропадет... — Он все медленнее перебирал книги. — Хм... — Учитель Сё старался не смотреть на меня... — А откуда здесь «Цветные облака» Писателя Лао? Что же?.. Я забрал из дома не ту книгу?

— Расскажите о Трех Танцовщицах... — попросил я.

— О них известно немного... — Учитель все еще не мог оправиться от потери. — Считается, что руки у одной были, как змеи, от другой во время танца исходил жар, третья умела ступать по воздуху. В Летописи Теней написано, что Хун-Тонг был рожден в их танце, который длился без перерыва целое поколение. Люди, которые пришли посмотреть на Трех Танцовщиц, уже не могли никуда уйти. И еще я написал, что Три Танцовщицы — это ловушка. Для тех, кто пытается найти начало. Дикий мед в мышеловке.

Когда Учитель Сё говорил, он качал тележку, будто в ней спал ребенок.

— А как было на самом деле? — спросил я.

Учитель Сё пожал плечами, улыбнулся грустно.

— Всегда остается красота, как бы безобразно в истории она себя ни вела.

Только теперь я заметил, что кто-то выбил ему передние зубы.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 26

Следователь И. Сейчас мы проведем очную ставку.

Мастер Ти. С кем?

Следователь И. С ним...

Лицо. Дааа... Иаяяя...

Мастер Ти. А что оно знает?

Следователь И. Что-нибудь да знает...

Лицо *(с вызовом)*. Зззнаю!..

Следователь И. Про музыку, например...

Лицо *(удивленно)*. Чччего?

Следователь И. Последнее время из вашего дома доносилась странная музыка, Мастер Ти. Соседи жаловались.

Мастер Ти. А при чем здесь музыка?

Лицо *(с любопытством)*. Да... Ппри чем?..

Следователь И. Скажи, музыка в доме появилась после того, как исчез Адвокат Дюшлен?

Лицо *(удивленно)*. Д-да... Будто трубы в мешке пппачут...

Следователь И. Откуда у вас, Мастер Ти, такой странный музыкальный автомат? Мы долго с ним возились. Любопытная конструкция. Любопытный звук. Некоторые детали могли быть взяты из тела куклы, например — Адвоката Дюшлена.

Мастер Ти. Для того чтобы это доказать, надо разбираться в механике...

Следователь И. ...или быть следователем.

Молчание.

Следователь И *(Лицу)*. Ты говоришь, что видел, как Мастер Ти проносил мимо тебя голову Адвоката Дюшлена?

Лицо. Фффффф... *(Пауза.)* *Ффвидел.*

Следователь И. В какую сторону проносил?

Лицо. Сслева-нннаправо...

Следователь И. Сколько шагов сделал Мастер Ти, когда пронес мимо тебя голову в последний раз?

Лицо *(вспоминая)*. Рраз... Тттва... Шшшшшестнадцать. А потом скрипнуло...

Следователь И. Что скрипнуло?

Лицо. Хххххто-тто ссскрипппппнуло...

Следователь И. Мастер Ти, что скрипнуло в шестнадцати шагах от прихожей? Дверь?

Молчание.

Следователь И. Если я правильно помню... Дверь на чердак?

Мастер Ти. На чердак...

Следователь И. На чердаке мы ничего не нашли... *(Лицу.)* Еще слышал что-нибудь?

Лицо. Он ххходил-ххходил... ннавеерху... а потом хлопнуло что-то... Ннеегромко... Негромко...

Следователь И. Слуховое окно?

Мастер Ти. Да...

Следователь И. Голову было жалко разбирать? Это же всегда верх мастерства.

Молчание.

Следователь И. Значит, на крыше?..

Мастер Ти. В фальшивой трубе.

Следователь И. Как только найдем голову, вы будете отпущены.

Лицо. А я?

Следователь И *(Мастеру Ти, указывая на Лицо)*. Это можете забрать прямо сейчас...

Лицо *(с сожалением)*. Ффвсе ужже?... Тююю... Ссспроси еще...

Мастер Ти *(Лицу, с укором)*. Я же тебя сделал...

Лицо. Сссделал — почини.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Мы встретились с ним на окраине Хун-Тонга в заброшенном деревянном павильоне для игры в одуванчики. На стенах павильона еще можно было разглядеть аляповато нарисованные фигурки девушек, дующих на парящие семена.

Моего случайного собеседника звали Хромой Лю.

Он рассказывал про цирк господина Хвана. Про Танцовщицу Ли, искусства которой Хромой Лю никогда не понимал. Про Циркача Пу, пытавшегося разгадать несуществующую тайну Танцовщицы Ли. Про Маленького Туня, аллигатора, плохого Клоуна Дэн Ду Мина и коровьи лепешки. Про Слепого Борца Мо, его предательство и неудачные ухаживания за Женщиной-пальмой.

— Я там был вроде летчика, но без самолета, — закончил свой рассказ Хромой Лю. — И бросать Слепому Борцу Мо теперь некого. А... — махнул он рукой, — пусть без работы посидит, поголодает.

Мы ужинали синей травой Хай и запеченными в золе личинками древоточца Учу.

— Если личинки древоточца Учу правильно приготовить, то можно не только вкусно поесть, но и поправиться, — сказал Хромой Лю. — Я знаю рецепт. Нужны пряности и хорошее масло.

— Ты еще и повар? — спросил я.

— Нет, но я могу неплохо приготовить этого голого, который ходит за вами и говорит ерунду... — Хромой Лю на мгновение перестал жевать личинку и посмотрел на меня, будто прикидывал что-то в уме. — За три ся.

Повстанец, как обычно, сидел от меня в десяти шагах, пытался слушать наши разговоры.

— Если бы я имел три ся, то не личинок жрал, — ответил я.

— Смерть всегда дороже жизни, — засмеялся Хромой Лю. — Ну ладно, два с половиной... Нет?.. Два... Сколько у вас? Есть же?

— У меня нет денег.

— Ладно, — сказал Хромой Лю. — Я убью его бесплатно, но тогда мясо мое...

Я промолчал.

— Он же хотел вашей смерти... У него ваши записки, и он их не отдает... Я правильно понял? — не унимался Хромой Лю.

— Еще каждую ночь он ворует все, что я записываю.

— Вот... Он тут много чего наговорил, пока мы ели... Представляете, если он начнет повторять это в городе? Про вас... Про Капитана Чань...

— Как узнать, где теперь живет Капитан Чань? — сразу отозвался повстанец. — Ребенком я обошел весь Хун-Тонг. Меня за это не раз лупил отец. Я часто пытаюсь представить ту улицу, где сейчас могла бы жить Капитан Чань. Но улицы почему-то представляются те давние, из детства. И я теряюсь. Где ты, Капитан Чань? Я просто хочу спросить, почему ты ушла?

— Вот, слышали?.. Я его в момент догоню... Не смотрите, что хромой.

— Только попробуй...

Мне показалось, что это было сказано очень спокойно, почти шепотом. Но Хромой Лю осторожно встал и попятился к выходу. Он пятился и пятился. Прихрамывал все сильнее. Смотрел на меня. Боялся повернуться спиной.

— ...убить мою книгу, — сказал я уже в пустоту.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Это случилось сегодня на представлении.

Клоун Дэн Ду Мин, как обычно, вышел к зрителям с коровьей лепешкой.

Зрители насторожились.

Дэн Ду Мин откусил кусочек и вдруг, сморщив свой кривой нос, сказал:

— Йо... Это же невкусно...

— Гы... — неожиданно донеслось с задних рядов.

Дэн Ду Мин удивленно поднял брови.

И зрители засмеялись.

Это была хорошая шутка.

За кулисами рассмеялся господин Хван. Маленький Тунь схватился за живот. Барабанщик Сон упал на свой барабан. Слепой Борец Мо улыбнулся, и улыбка сделала его еще страшнее.

Смеялась даже Танцовщица Ли.

Последнее время она редко улыбалась.

Я заметил капельки на ее ресницах.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

— Значит, Невеста Лянь уничтожала собственную куклу? — спросила госпожа Лунг. — Вы уверены в этом, Писатель Лао?

Госпожа Лонг говорила тихо, будто не дышала вовсе. Свойство всех игроков в одуванчики — лишний раз не волновать воздух.

— Думаю, она мстила Наместнику за свое поражение. А он отомстил ей за гибель куклы, — ответил я.

— Но ведь Наместник искал ее — настоящую, живую Невесту Лянь? Я хорошо знаю этот миф.

— Может быть, самое тяжелое — находиться рядом с той, которую искал, и понимать, что в ней нет того, что искал?

— Но, разве это можно знать наверняка?

— Не знаю...

— Кого же любил Наместник Тан?

— Не знаю...

Вот что рассказала госпожа Лунг:

— Я поклонилась. «Наместник Тан, — сказала я, — Невеста Лянь отравлена в доме своего покойного отца». «Как это произошло?» — спросил Наместник

Тан. Он не смотрел на меня. Стоял у окна, постукивал перстнем по стеклу. Неприятный звук стеклянных секунд. Цык... Цык... Цык... Я почувствовала неладное. «Говори, Ищейка Цу...» — «Этой ночью я подмешал Яд Четырех Карликов в дикий мед». — «И крысы съели мед?» — «Да... От его вкуса они теряют разум...» — Больше я не поднимала глаз на Наместника. Глядела в пол. — Потом я пришел к дому Мастера Ляня и стал ждать. Через некоторое время сквозь дыры траурных оконных покрывал я увидел зеленый свет». — «Ты уверен, что она была в доме?» — «Я проследил...» — «Ты был внутри?.. После...» — «Еще рано. Еще нельзя». Наместник Тан долго молчал. Цык... Цык... Цык... Я низко поклонилась и направилась к двери. «И это всё?» — вдруг спросил Наместник Тан. Я не знала, что ответить. Было непонятно, кому он задал этот вопрос. Я вышла из комнаты в узкий темный коридор и осторожно прикрыла за собой дверь. Мне показалось, что рядом проскользнула высокая тень. Легкая, как сквозняк. Я замерла, прислушалась.Совсем близко в такт моему сердцу билось еще одно. Кто-то зажал мне рот и воткнул в горло короткий кривой нож. «И это всё?» — только и успела подумать я.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 11.
«Видение госпожи Лунг — Непревзойденного игрока в одуванчики»

— Быстрее, — сказала Гадалка Цай. — А то пропустим интересное.

Мы почти бежали.

Гадалка Цай тянула меня за руку через весь город.

— Вот здесь живет госпожа До. Она любит подавать в суд, и у нее большая бородавка на подбородке. Теперь госпожа До очень важная дама, и почти никто не знает, что раньше у нее было три лишних мужа. А там месит тесто для лепешек Пекарь Цэ. Он тайно добавляет в тесто травы. Некоторые травы успокаивают. Другие вызывают гнев или жажду действий. Пекарь Цэ думает, что с помощью своих секретных лепешек управляет Хун-Тонгом. — Гадалка Цай не успевала перевести дыхание. — Дом Парикмахера Чо. Он уверен, что вместе с волосами выстригает мысли людей. Он считает, что каждая прядь волос, упав на пол, выкладывается в иероглиф отстриженной мысли. И если этот иероглиф не записать, то мысль пропадет. Исчезнет навсегда. Парикмахер Чо записывает все мысли-волосы. Складывает их, меняет местами. И все пытается понять — что же он ищет.

— Странные люди живут в Хун-Тонге, — сказал я.

— Нет! — Гадалка Цай перешла на шаг. — О многих просто нечего рассказать. Они ухитряются прожить свою жизнь без последствий.

Она рассмеялась. Легко. Звонко.

Мы подошли к дому Мастера Ти.

— Будто гуляем... — сказала Гадалка Цай.

Она запыхалась, порозовела. Крепко взяла меня под руку, так, что я почувствовал ее грудь.

— Циркач Пу?!

На пороге дома в черном кожаном фартуке сидел Следователь И.

Фартук, руки и лицо его были в чем-то красном, похожем на кровь.

Он поймал мой взгляд, улыбнулся.

— Это что-то вроде масла... — сказал Следователь И, вытирая руки. — А нам как раз нужны свидетели.

— Вот так совпадение, — улыбнулась Гадалка Цай.

Следователь И внимательно посмотрел на нее.

— Я не верю в совпадения там, где прошла хотя бы одна гадалка...

При свете дня дом Мастера Ти не казался таким загадочным.

Мы очутились в большой светлой комнате, в которой звучала странная музыка. Будто пели из-под земли нестройные голоса.

— Не поскользнитесь, мы тут немного намусорили, — сказал Следователь И. — А это наш Мастер Янь...

Посреди комнаты спиной к нам стоял старик.

Старик рылся в коробке, из которой текла красная жидкость.

На звук шагов он обернулся.

— Я скоро, — сказал старик и, постучав по коробке пальцем, добавил: — Музыку вот только отключу.

К коробке сверху была приделана голова.

Голова посмотрела на меня и показала язык.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 27

Следователь И. Свидетели, вы должны подтвердить, что Адвокат Дюшлен — кукла... Посмотрите на Адвоката Дюшлена и распишитесь... Вот здесь...

Адвокат Дюшлен. Госпёда! Que vous avez invente encore superflu? Что вы еще изобрели? Je demande l'avocat, c'est-a-dire! Я трребую адвёкат, то есть себя! Laissez ma tête dans le repos ou ajustez la main... Оставьте мёю гёлову в пёкое или верните ррюку...

Мастер Янь. Речевые функции не идеальны. Ломаный язык.

Следователь И. Плохая речь — беда его мастера.

Адвокат Дюшлен. Je suis un peu... Я и сам чююють... лёман.

Следователь И. Успокойтесь... Мы просто немного поговорим.

Адвокат Дюшлен. Я спёкоен... Messieurs les jures... На лицо прроизвёл... Pour la personne l'arbitraire... je demande... d'appeler a la reponse tout trouvant a cette piece pour l'assistance au violence sur l'aphorisme. Я трребую... прризвать к ответу всех в этой кёмнате за сёдействие насилию над афорризм.

Следователь И. Над чем?

Адвокат Дюшлен. Надо мной... Le violence...

Молчание.

Следователь И. Почему вы отрываете себе голову, Адвокат Дюшлен?

Адвокат Дюшлен. Non! Нет и нет! Je n'arrachais jamais a moi-même la tête. Я не выррывал никогда самому себе головы. J'arrachais le corps! Я выррывал тело!

Следователь И. Тело? Я правильно понял? Вы отрывали себе тело?

Адвокат Дюшлен. Oui! Oui! Да! Le corps! Тело... Il superflu. Оно излишний. Ляо... Ляяя... Иляо ляяя... Pourquoi je chante? Почему я петь?

Мастер Янь *(роясь в коробке)*. Музыкальный автомат заработал.

Адвокат Дюшлен. C'est la torture. Это пытка. Apportez au proces — verbal. Занесите в пррётокол. Пытка. La torture. Ляо... Ляяя... Иляо ляяя...

Музыка отключена.

Молчание.

Следователь И. Скажите, Адвокат Дюшлен. Вы читали «Великого учителя № 3»?

Адвокат Дюшлен. Oui...

Следователь И. После чтения вы захотели стать... хм... афоризмом? И оторвали себе... лишнее? Так?

Молчание.

Адвокат Дюшлен *(медленно подбирает слова)*. Надо же чем-то быть... Etre obligatoire. *(Пауза.)* Мастерр Ти дал мне слишком мнёко желаний и ни один возмёжность, чтёбы их исполнить... *(Пауза.)* Я не могу прравильно гёвёррить, я не могу прравильно двигаться, я не могу любить... On ne reussit pas chez moi... Мастерр Ти считает меня своей неудачей. Par l'echec de la vie. Но это не сёвсем так... Il ne connait pas simplement... Я пррёсто пытался отсечь лишнее в себе... Superflu loin... Чтобы его мысль зазвучала чесстче... *(Пауза.)* Нет любви — нет свободы... L'amour est absent la liberte... est absente. Ведь именно этё он хётел сказать мной... Oui? Правда? *(Пауза.)* La creation aide le createur. *(Пауза.)* «Великий учитель le numero trois» — так... прросто книга... Le livre et tout. Я сам захотел...

Следователь И. Вы считаете, Мастер Ти хотел выразить именно это?

Молчание.

Следователь И. Что же в итоге?

Адвокат Дюшлен. Rien... Ничего...

Следователь И. Как же вам живется в качестве... афоризма?

Адвокат Дюшлен. Не очень. Mais que faire?

Молчание.

Следователь И. Вы знакомы с Писателем Лао?

Адвокат Дюшлен. Он автор «Великого учителя le numero trois».

Следователь И. Вы даже это знаете?

Адвокат Дюшлен. Я даже знаю пррежнее название книги...

Следователь И. У нее было другое название?

Адвокат Дюшлен. Писётель Лао сам мне сказал... «Les Reflexions a l'interieur du tambour...» — «Рразмышления внутри баррабана»...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Барабанщика Сона вытряхнули из барабана, уложили на землю, сняли штаны, надели бамбуковые колодки.

Голые ноги его мелко дрожали.

Обыск был недолгим.

Шифра на подкладке штанов не оказалось.

Пусто было и в барабане, и в чашке для риса.

— Барабан не потеряйте! — только и сказал Сон перед тем, как его увели.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Легче всего обманывать благодарного читателя.

Писатель Лао. «Цветные облака». Из предисловия ко второму изданию

Звезды спрятались. Ночь. Шепот.

— Ты же знала, что Сона арестуют...

— Да.

— Почему не сказала?

— Пусть лучше арестуют...

— Лучше — кому?

— Ему.

— Расскажи, как я умру.

— Ты не умрешь.

— А ты?

— Вот сейчас не про меня хотел спросить...

— Обиделась?

— Нет...

— Почему?

— Потому что ночь... Потому что ты... Потому что каждое мгновение — ты...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

У голодных обостряется нюх.

Хун-Тонг пахнет лепешками. Цирк господина Хвана — аллигатором и гнилыми опилками.

Арена. Зрители. Ко мне подошел Слепой Борец Мо, вытянул вперед руки, обхватил, поднял. Ребра хрустнули. Мир перевернулся. В груди не осталось воздуха.

— Куда? — шепотом спросил Мо. — Куда тебя бросить?

— Куда хочешь.

Мимо пролетели арена, публика, господин Хван... Стена мимо не пролетела.

Я и не знал, что в цирке столько стен.

Летчик без самолета.

Первое, что я увидел после, было лицо повстанца, который держал на коленях мою голову.

Кто-то из цирковых дал ему мешок вместо халата. От мешка пахло ванилью. Неплохой переплет.

С книгами всегда так. Сначала она идет за тобой. Потом ты бегаешь за ней. А после тебе только и остается наблюдать, в какие одежды ее наряжают другие.

Заработал первые два ся.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Вечером я записал все движения Слепого Борца Мо и Генерала Хо.

Мне показалось, будто во время исполнения номера Мо вырос на голову и раздался в плечах.

Лицо Генерала стало пунцовым. Глаза вылезли из орбит.

В полете Генерал Хо зарычал.

От страха публика вжалась в скамьи.

— Атака! — крикнул человек из задних рядов. — Идем в атаку!

Он пришел вместе с Генералом Хо.

Это он сказал Женщине-пальме: «Красота женщины, Капитан Чань, не в ее фигуре, не в ее глазах. Она в желании мужчины следовать за ней или вести ее за собой. Преклоняться перед ней или побить ее камнями».

Женщина-пальма подарила ему мешок из-под ванили, который раньше стелила для сладкого сна на свою травяную циновку. Это был хороший подарок.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Мы всегда хотим то, что нам не принадлежит.

«Великий учитель № 3»

— Я неисправимая фантазерка, — сказала госпожа Чоу. — Без фантазии не приготовишь ни танцующий чай, ни сладости к нему...

Я пригубил чай. Он действительно был великолепен и, как и обещала госпожа Чоу, танцевал во рту.

— Эти видения... Я их часто наблюдаю... — Вокруг головы госпожи Чоу кружило легкое цветное облако. — Где вы, Писатель Лао?.. — Она посмотрела сквозь меня. — Ах, вот вы... Я бываю такой рассеянной...

Как описать состояние госпожи Чоу?

Госпожа Чоу витала.

— Это было не очень приятное видение. Детская страшилка про черную комнату, — продолжала она. — Хотя... почему не радоваться тому, что щекочет нервы? Тайны. Яды. Любовь. Крадущиеся убийцы. Ожидание ужаса.

Я приготовился слушать.

— Мы смазали лица жиром, плотнее запахнули халаты, надели перчатки и маски из тонкого войлока. Такая маска подойдет мастеру по выделке кожи, чтобы не вдыхать ядовитые пары. «Подождем... Вдруг яд не утратил силу?» Глухие голоса из-под масок. «Дом Мастера Ляня еще не успокоился от старой смерти...» — «А в нем уже живет новая...» — «Длинная сегодня ночь». — «И темная...» — «Я слышал, Мастер Лянь, поменял себе руки на кукольные... И дочке сделал три языка». — «Врут». — «А если три языка, яд действует?» — «На три языка всегда найдется лишний карлик...» Войлок заглушил нервный смех. «Тихо...» — скомандовала я. Я очень высокая и сильная. Никто не хотел идти первым в дом покойного Мастера Ляня. Дом был мрачен, велик. Самый большой дом на улице. Под моей рукой его шершавая стена. Хлопают на ветру рваные траурные покрывала. Я первая открыла дверь и выставила в проем горящий факел. «Еще не время, Правая рука Наместника Тана», — сказал мне кто-то в спину. «Пламя не изменило цвет», — ответила я и вошла в дом. Коридор темен и узок. Блеск ножей. «Зачем вам ножи? — спросила я. — Здесь все умерло». — «А вдруг есть вещи сильнее яда?» Даже сквозь маску я ощутила странный цветочный аромат. «Пахнет», — сказал с тревогой один из солдат. «Сколько крыс отравил Ищейка Цу?» — «Он их не считал...» — «Говорят, ему кто-то перерезал горло...» «Тихо... — сказала я. — Слушайте...» Где-то рядом падали капли. Мы пошли на звук. В первой комнате было пусто. Наверное, воры побывали здесь после смерти Мастера Ляня и уже облегчили судьбу дома. Поначалу показалось, что посреди комнаты растеклась черная лужа. Но это была не лужа. И это были не капли. С потолка падали мертвые пауки. За следующей дверью были крысы. На полу. На столе. На пыльной застеленной кровати. Многие лежали обнявшись, некоторые держали друг друга за лапки, за хвосты. Мы продвигались вперед осторожно, стараясь не наступить на лежащих. Двери скрипели протяжно и горько. Будто звали хозяина. Третья и четвертая комната были пусты. Что-то захрустело под ногами. Я присела, провела рукой по полу. Поднесла

к лицу перчатку. К ней прилипли разбитые скорлупки яиц священной птицы Ки. «Э, нас было четверо, а сейчас трое...» — «Кого нет?» — «Охранника Ми Ку!» Тени заметались по стенам. «Эй, Ми Ку!» — «Не кричи...» — «Почему?» Тишина... «Наверное, он просто испугался», — сказала я. «Вообще-то мы тоже испугались...» «Кто испугался?» — повернулась я к охранникам. «Я, Охранник Мань...» Передо мной стоял кривенький лопоухий солдат. Войлочная маска наезжала ему на глаза. Чтобы видеть, он наклонил голову вперед. В свете факелов казалось, что его уши движутся. «Слышите?.. Шаги» — сказал Охранник Мань... Мы прислушались. Кто-то, мягко ступая, прошел за следующей дверью. Мы открыли ее. И вздрогнули. Сотня глаз отразила огонь факелов. На нас смотрели куклы. Зал был завален головами, руками, ногами, туловищами. Как будто усеянное трупами поле боя. Я споткнулась обо что-то, чуть не упала и на мгновение забыла об опасности. На полу лежал старик. «Мастер Лянь? — Я была удивлена. — Его же убили две луны назад во время боя в Хун-Тонге». Я присела рядом с телом. Оно еще не остыло. «У него зеленоватые белки глаз». — «Это из-за яда... — Голос Охранника Маня дрогнул. — И нас почему-то уже двое...» Я встала. Подняла над собой факел. Треск пламени. Неподвижные кукольные глаза.

Было слышно, как зубы Охранника Маня выбивают дробь. Сильный удар почти вышиб из меня жизнь. Пока я падала — видела, как бежит прочь лопоухий Мань. Надо мной кто-то наклонился. Я успела разглядеть только руку женщины. «Знакомая рука», — прохрипела я и умерла. На сшитой будто из кусков руке не хватало одного ногтя.

Рассказ госпожи Чоу, совершенно иначе представил всю историю куклы Невесты Лянь и Наместника Тана. Честно говоря, я и сам не ожидал подобного поворота. Впрочем, не надо сбрасывать со счетов, что госпожа Чоу неисправимая фантазерка.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 12.
«Видение госпожи Чоу — Мастера танцующего чая»

Ни долгие усилия, ни глубокие знания, ни точное исполнение последовательности, ни искусная беседа приглашенных не сделают чай танцующим, если вы заранее не почувствуете его танец. Если не почувствуете, как, проплывая над языком, он меняет свой вкус, представляясь то зеленым, то черным, то красным, то белым. Без лишних сочетаний, без суеты, согласуясь с вашим сердечным ритмом и настроением.

Подготовить себя можно, отгородившись от приглашенных легкой бумажной ширмой или облаком птенцов священной птицы Ки.

За чайным столиком вы можете разговаривать обо всем. Главное — не повышать голос, не торопиться и пристально не смотреть на заварной чайник. Если на чай обращать внимание, то он не заварится должным образом. Допускаются только скользящие ласкающие взгляды.

Время суток, день недели, погода, воображаемое положение звезды Иль Су — все должно быть приведено вами к единству.

Может быть, тогда чай начнет танцевать?

(Точный рецепт приготовления танцующего чая от госпожи Чоу. Написан тушью на небольшом листке рисовой бумаги. Он использовался как закладка в авторском экземпляре книги Писателя Лао «Цветные облака». Подобная записка является знаком расположения и участия в Хун-Тонге.)

Раньше считалось: кукольные глаза могут подарить зрение слепому. Это заблуждение было настолько велико, что 120 поколений назад Хун-Тонг подвергся нашествию слепых.

Они приходили в город по одному, по двое, по трое... Заполняли улицы. Стучали посохами в дома. Искали мастера кукол. Просили глаза у прохожих.

Нечестные торговцы продавали пришедшим кукольные глаза. Это приносило короткую радость лишь немногим. Тем, кто был слеп от рождения. Они начинали считать, что видят. Они просто не знали, что это такое.

Я вспомнил эту историю, когда выходил из тюрьмы.

Яркий свет на мгновение ослепил меня.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Допрос № 28

Следователь И. Ну?

Барабанщик Сон. Да.

Следователь И. Что?

Барабанщик Сон. Сознаюсь... Без барабана нельзя... Вот и украл... Шкуру... Она, кстати, не очень хорошая. Звук глуховат.

Следователь И. О шкуре потом...

Барабанщик Сон. Так что же... Из-за Фу и пиявок?

Следователь И. А что с пиявками?..

Барабанщик Сон. Травил я их... Иногда... Он новых набирал. За пиявок разве в колодки сажают?

Следователь И. Зачем же травили?

Барабанщик Сон. Чтобы знал... Что не все его любят...

Следователь И. А его не все любят?

Барабанщик Сон. Но он об этом не знал.

Следователь И. Видели раньше такую книжку?

Барабанщик Сон. «Великий учитель № 3»? Нет, не видел.

Следователь И. А вы полистайте...

Барабанщик Сон *(удивленно)*. Опа...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Танцовщица Ли, Укротитель пиявок Фу и я пришли навестить Барабанщика Сона. Нас сразу пропустили за тюремную ограду.

Наверное, Танцовщица Ли могла пройти всю тюрьму насквозь, если бы захотела.

Окно камеры Барабанщика Сона чуть выше земли.

Сквозь частую решетку окна нельзя передать чашку с рисом.

Танцовщица Ли кормила Барабанщина Сона.

— Поганец, этот Писатель Лао... Взял и книжку у меня украл... А я к нему как к мастеру... за советом...

Барабанщик Сон говорил с набитым ртом.

— Теперь все выяснилось?.. — спросила Танцовщица Ли.

— Да уж... разобрались...

— И что Писатель Лао?

— Сидит пока... Следователь И не знает, что с нами делать... ммм... Рис вкусный...

— И теплый еще... Мы торопились... — сказала Танцовщица Ли, опуская палочки с рисом сквозь решетку.

Точное движение кисти Танцовщицы Ли. Палочки ни разу не коснулись прутьев.

— Кто же бьет в мой барабан?

— Маленький Тунь...

— И как у него получается?» — Сон на мгновение даже перестал жевать.

— Не очень... — ответил Укротитель пиявок Фу.

Он тоже смотрел на кисть Танцовщицы Ли.

— Значит, трудно без меня?

— Трудно...

— Какой от Туня толк?.. — Барабанщик Сон повеселел. — Слабенький он... Ритм не удержит... Палочками барабанить еще туда-сюда, а вот колотушкой... Она больше него...

— Вместо колотушки он бьет в барабан головой... — улыбнулась Танцовщица Ли.

Когда она улыбалась, ямочки на щеках ее становились глубже.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Не умеешь тушить? Поджигай.

«Великий учитель № 3»

Окончание следует

S U M M A R Y

Free floating?
Russian cinema—2006. Round table talk.

Evgeny Gusyatinsky
Chronicles of rock
Review of Ken Loach's THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY (Ireland — Gr. Britain — Germany — Italy — Spain).

Alexei Anastasyev
Playing god, playing Indians
Review of Mel Gibson's APOCALYPTO (USA).

Vika Smirnova
Amateurs
Review of Otar Ioseliani's JARDINS EN AUTOMNE (France — Italy — Russia).

Irina Lyubarskaya
Spiritless
Review of Nikolai Lebedev's WOLFHOUND FROM THE BREED OF GREY DOGS (Russia).

Lydia Kuzmina
The catcher of ghosts
Review of Pavel Ruminov's DEAD DAUGHTERS (Russia).

Sergei Tsyrkun
Gaidar's code
On self-portrait of the writer camouflaged as a book's character.

Yulia Belozubkina
Two facets of a single Dal
A noted actor Oleg Dal as a needless hero of his time.

Alexandra Mashukova
A neurasthenic of a vague time
Portrayal of Konstantin Khabensky.

Naum Kleiman — Kirill Razlogov
What's our legacy
Discussion of the ways and deeds of fashion in cinema. Commented by Anna Slapinya.

Elena Stishova
Cinema of lonely men
Reality in Russian cinema of 2006.

Natalya Ryazantseva
Family legends
VGIK's professor introduces her students.

Ippolita Kupreyanova
A family

Tatyana Zimina
Fusion

VGIK's homework: history of a family.

Oleg Pogodin
Home
A script.

La Yo
Books by Hung-Tong
Translated by Alexandre Gonorovsky

Oriental stylization.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

07-14117

10 АПР 2007

Журнал издается
при поддержке телеканала СТС

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 09.02.07. Подп. к печати 21.02.07
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,83
Заказ 0041. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

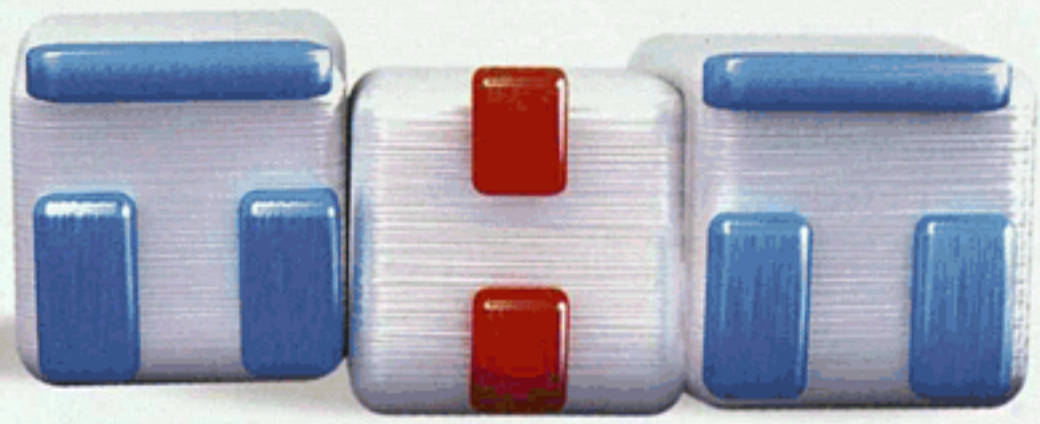
"...лучшая комедия - 2007..."

Гарик "Бульдог" Харламов

Счастливы вместе

20:00

понедельник - четверг



www.tnt-tv.ru

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ № 832 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, В.ЗВЕРЕВОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Леонид Десятников: современно ли современное искусство

Рейтинг — количество или качество?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

Берлинале-2007

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕМЕН ЭКШТУТ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИСЛАВ ГАЛКИН
АННА МИХАЛКОВА
ХЕЛЕН МИРРЕН
РОБЕРТ ОЛТМЕН
ХАМФРИ БОГАРТ
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Амстердам-2006: докудрамы

Роттердам-2007: гиперкино

«Кинотеатр.doc» — фестиваль действительного кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«Дом-2» и другие реалити-шоу

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

БОРИС АЙРАПЕТЯН
ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Олег Погодин. ДОМ

Александр Гоноровский. КНИГИ ХУН-ТОНГА